АСЕН ЧИЛИНГИРОВ

ПРОИЗВЕДЕНИЯТА

НА ВИЗАНТИЙСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО И ХУДОЖЕСТВЕНИ ЗАНАЯТИ ОТ X-XII ВЕК И БЪЛГАРСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА ВИЗАНТИЙСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО И ХУДОЖЕСТВЕНИ ЗАНАЯТИ ОТ X-XII ВЕК И БЪЛГАРСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

Първо издание
ISBN 978-954-580-343-7

© Асен Чилингиров, автор 2014
© Иван Стаменов, корица 2014
© Издание ХЕРОН ПРЕС ООД

АСЕН ЧИЛИНГИРОВ

ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА ВИЗАНТИЙСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО И ХУДОЖЕСТВЕНИ ЗАНАЯТИ ОТ X-XII ВЕК И БЪЛГАРСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

СОФИЯ 2014

ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА ВИЗАНТИЙСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО И ХУДОЖЕСТВЕНИ ЗАНАЯТИ ОТ X-XII ВЕК И БЪЛГАРСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО*

Въпросът за византийския художествен експорт и неговата роля при създаването и развитието на локалните художествени школи в Източна и Западна Европа заема от 60-те години все по-значително място от проблематиката на изкуствознанието и средновековната археология. Капиталните проучвания на цяла поредица изследователи, на първо място Лазарев и Демус поставиха на съществена преоценка значението на т. нар. провинциално византийско изкуство, а серията големи изложби, чието начало отбеляза организираната от ЮНЕСКО Византийска изложба в Атина през 1964 г., последвана от множество други регионални, национални и интернационални изложби, онагледиха с нов материал една доскоро твърде неясна картина на развитие. Две огромни изложби, значителни не само по обхвата на материята, но и по многостранността и сложността на поставените с тях проблеми, приключиха през изтеклата година този нов цикъл на съвременната наука, като съдействаха по този начин още веднъж за съзнателната преоценка на т. нар. „византийски въпрос“ в развитието на европейската култура – на Запад, както и на Изток: изложбата, посветена на германското изкуство през XIII век в ГФР и изложбата на византийското изкуство в съветските сбирки. Международният колоквиум на тема „Византийският художествен експорт“ през месец март 1977 година в ГДР имаше от своя страна за задача, като първи научен симпозиум на тази тема, да постави със

* Доклад пред Секцията за средновековна археология в Археологическия институт при БАН, изнесен на 28 февруари 1978 г. и пред Изкуствоведското дружество в Западен Берлин (Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin), изнесен на 27 януари 1978 г. Резюме от доклада е поместено в: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin, NF Heft 26, с. 5-6. Българската версия се публикува за първи път в превод на автора с актуализирани бележки.

съответната настойчивост въпроса за необходимата преоценка на влиянията, както и на съзнателното и неосъзнато усвояване на византийското изкуство – недооценени от Запада, но често надценявани за Изтока. Освен голям брой изложби, показани в центровете на съвременната европейска наука през последните десетилетия – имам предвид на първо място пътуващите изложби на сръбското, кипърското и българското средновековно изкуство – значителен принос за науката дадоха публикуваните през последните години каталози на големи музейни сбирки на византийското изкуство, като тези на колекциите на Дъмбъртън Оакс и на музеите в Съветския съюз и ГДР, както и обобщителните трудове за византийския емаил от Весел, за византийското златарство от Банк, и за византийската пластика и метални обкови от Грабар, които създадоха възможността за уточняване хронологията, атрибуцията и локализирането на произведенията на византийското изкуство и художествени занаяти.

Въпреки че и в българската научна литература през последните две десетилетия се появиха някои материали, засягащи отделни произведения на византийското изкуство и художествени занаяти, обобщаващи трудове на тази тема липсват, а отделните художествени произведения се разглеждат обикновено без най-близките им паралели, сведенията за тях са често противоречиви – примери не е необходимо да посочвам, те са известни на всички, които се занимават с тази материя. Редица априорни съждения за византийските влияния, намерили място в съчиненията на най-значителни представители на българската наука, са възприети по инерция в обобщителните трудове върху изкуството на Югоизточна Европа и налагат една изопачена картина за приноса на България и нейните художествени творци. Разбира се, не по-малко вредно за авторитета на българската наука е прибързаното обявяване на произведения на византийското изкуство за творби на български майстори, което също не рядко срещаме, като напр. провъзгласяването на школи за емаил и резба на слонова кост в Тър-

ново въз основа на единични находки, които при това могат да бъдат много точно локализирани в Константинопол.

Всичко това създава необходимостта от едно внимателно проучване на отношенията между българското и византийското изкуство и художествени занаяти, което налага преди всичко тяхното разграничаване. Нужно е проучването на всички писмени извори, които могат да хвърлят известна светлина върху притока на произведения на византийското изкуство в България и издирването на тези произведения, доколкото археологическите данни ни дават възможност за това. Едва проучването на тези материали ще ни позволи да направим известни обобщения за действителната роля, която византийското изкуство е изиграло в България. Тази роля ние не трябва по никакъв начин да подценим, но също така, основавайки се на обективни данни да се помъчим да отстоим на изкушението да я надценим, само на базата на ненаучни спекулации.

Развитието на българското средновековно изкуство се определя от редица фактори, чието диференциране е от решаващо значение за разбирането сложността и взаимните отношения на всички свързани с него явления. Още от зората на европейската култура в централната част на Балканския полуостров се създава един вид фокус, в който се събират и пречупват влиянията на Предния Изток и Средна Азия от една страна, и на гръцката и римската Античност, от друга страна. Още през четвъртото хилядолетие пр.н.е. върху територията на която от VII век се разпростира Българската държава, възниква една от най-старите европейски цивилизации, чиято високо развита култура събужда в последно време все по-широк интерес на обществеността и науката чрез духовните богатства на още през Античността високо ценените орфически мистерии, но преди всичко чрез новооткритите от нашето съвремие съкровища на тракийското изкуство. Заедно с достигащата дълбока древност художествена традиция, важна роля в културното развитие на центрълната част на Балканския полуостров играят влиянията на Гърция. През VIII столетие пр.н.е. първите колонизатори от Милет и Халки пренасят върху черноморското край-

брежие ценностите на своята антична култура, които проникват оттам дълбоко във вътрешността на полуострова.

Разпространението на елинистическата и особено на римската цивилизация посредством изграждането на гъста мрежа от градове и укрепени пунктове чак до Лимеса открива българските земи още по-непосредствено за проникването на античното изкуство и култура. От друга страна влиянията на Азия чрез посредничеството на народите от Близкия Изток – пътят южно от Понтос Евксинос – както и от степите на Южна Русия – северният път – достигат до Балкана също много рано. Още в началната фаза от развитието на тракийското изкуство, но особено по време на неговия разцвет от VI до III в. пр.н.е. се забелязва тясна връзка със света на формите на Азия. Значението на тези влияния, предимно на Близкия Изток, се засилва в началото на християнската епоха, едновременно с разпространението на новата религия. Археологическите открития от последните десетилетия показаха в каква висока степен ранно-християнското изкуство на най-важните културни и религиозни центрове в централната част на Балканския полуостров още в самото начало на християнската епоха са зависими от Християнския Изток – Сирия и Палестина. Въпреки че по това време цяла Източна Европа се намира в сферата на влияние на Рим, чиито импулси обогатяват местната художествена традиция, въздействията на родината на християнската традиция се оказват много по-плодотворни – преди всичко в областта на иконографията на християнското изкуство, но също и в областта на художествените занаяти: произведенията на художествената индустрия на Близкия Изток, които заливат и Балкана, както цялата световна Римска империя, служат за образци на местното изкуство в течение на столетия.

Пренасянето на политическия и стопански център на Римската империя през IV век в Константинопол, в непосредствена близост с българските земи, не остава без последствие за културното развитие на централните области на Балканския полуостров. Едва обширната строителна дейност на Юстиниян обаче променя решително в течение на няколко десетилетия

пропорциите на художествените влияния в полза на новото средище на християнския свят. Каменоделните работилници на Мраморно море стават главен доставчик за скулптурната украса на голям брой базилики от VI век в границите на днешна България. Макар и тези значителни творби на ранновизантийската пластика да не съставят част от темата на моя доклад, не мога да не спомена тук многобройните, високо художествени капители и релефи от олтарни прегради и амвони от Еленската базилика при Пирдоп, базиликите в Царевец, Горни Марян, Диоклацианопол, Аполония Понтика и Бизоне. За науката те остават обаче все още неразкрити. С изключение на някои кратки бележки в литературата, между другото една статия и отделни съобщения от Стржиговски, който първи осъзна значението на византийския и предноазиатски художествен експорт за балканските провинции, липсват отделни публикации и обобщаващи трудове, така че този обширен дял от раннохристиянската пластика остава неотразен в големите монографии, като тези на Грабар.

Първият пробив на изкуството на византийската столица в централните области на Балкана се оказва краткотраен. Големите етнически и политически изменения през VII–VIII век, както и дълбоките духовни промени във Византия през време на иконоборството, изместват значението на византийската столица върху културното развитие на Балкана на заден план. Същевременно се засилват отново влиянията на местната художествена традиция, която завладява Балкана.

Недостатъчните проучвания на Ранното Средновековие доведоха в миналото до възникването на една изопачена картина за отношенията на Балканския полуостров в началото на втората половина от първото хилядолетие на нашата ера. В науката се определиха две помежду си противоречиви становища, които едва през последно време, след внимателното проучване на паметниците и писмените източници, можаха да бъдат оборени. Една група от изследователи застъпваха схващането, че цялата художествена и строителна дейност в централните области на Балкана се определят от традицията, докато друга група

от изследователи изхождаше от схващането, че към края на Атничността цялата художествена и строителна дейност на Балканите се прекъсва и трябва отново да бъде съживена отвън, при което като носители на тази нова култура се приемаха предимно строители и майстори от Константинопол и източните византийски провинции.

Изучаването на паметниците противоречи и на двете схващания. Разрушаването и опустошаването на областите северно от Стара планина, довело до силно намаляване на местното население, е необорим факт. Болшинството разрушени римски крепости в Мизия са по време на българската инвазия напуснати и напълно обезлюдени, докато върху развалините на останалите възникват върху дълбок слой от пепел нови селища. Същевременно обаче, градовете южно от Стара планина предлагат напълно различна картина. Сердика, Филипопол, Адрианопол, Несебър и много други успяват въпреки разрушенията да се съвземат. Тези градове запазват жива античната художествена и строителна традиция, както и цялата раннохристиянска култура и я предават във вътрешността на полуострова. Тези културни и религиозни центрове биват включени в течение на VIII, IX и X век в границите на българската държава. От друга страна, носещите отпечатъка на раннохристиянската традиция югозападни области на Балканския полуостров са още от края на VIII век не само географски и политически, но също така и в културно и религиозно отношение откъснати от иконоборческа Византия. Църковните и културни средища Сердика, Охрид, Сер и Костур застават на страната на иконопочитателите и поддържат здраво иконографската традиция. По този начин още в началото на IX век се определят границите между двете различни културни области на Балканския полуостров, които Византия е принудена да признае. Те се покриват през X век с границите на Първата българска държава, достигащи до Егейско и Адриатическо море. Почти цялата тази територия бива подчинена в 1018 г. на Българската (Охридската) архиепископия, която запазва своята независимост от Константинопол до края на Средновековието.

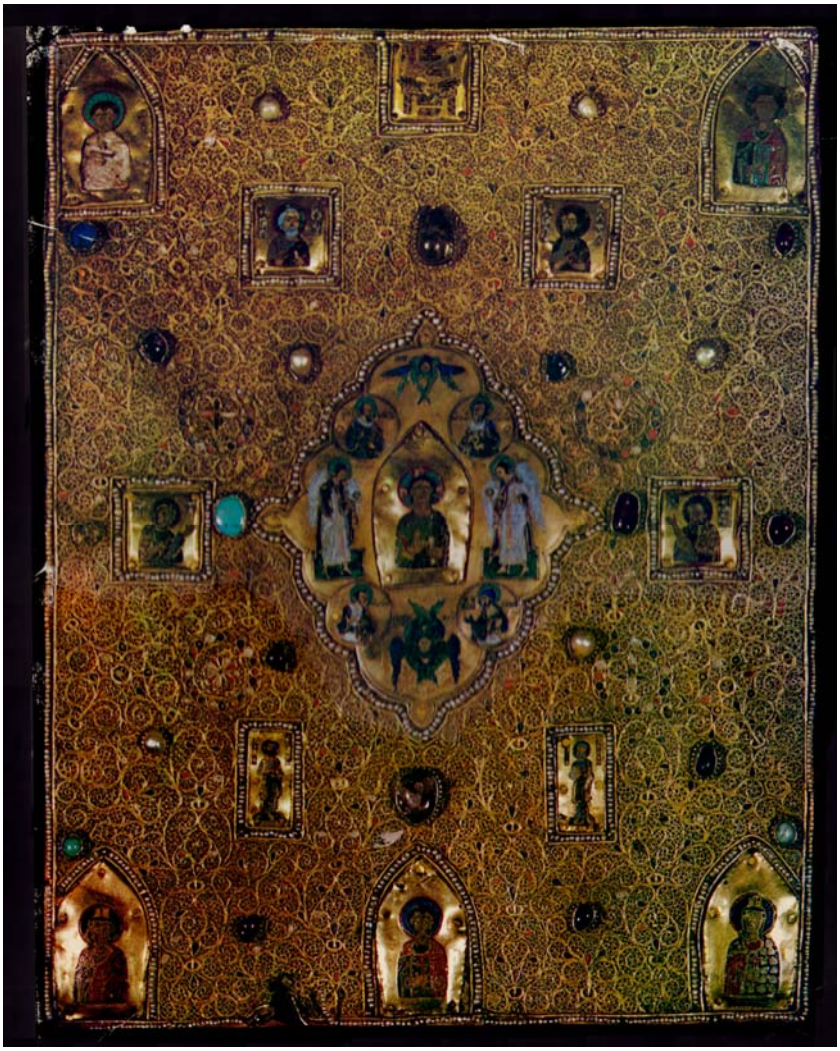
Като доказателства за пренасянето на произведения на византийското изобразително изкуство и художествени занаяти в България притежаваме многобройни преки и косвени сведения в писмените източници. Едновременно с непрекъснато засилващата се от VII век нататък конфронтация на двете съседни държави все по-често се срещат съобщения на византийски летописци както за размяна на подаръци по време на преговори за мир, така и за взета от страна на българите военна плячка. Всред тези съобщения по-голям интерес за нас представляват сведенията на Теофан за отнетите при похода на хан Крум през 811 г. императорски съкровища по време на пленяването обоза на Никифор I, последвало поражението и смъртта на последния, а също и сведенията на този хронист за завладените от хан Крум през 813 г. бронзови статуи и мраморни колони от константинополския хиподрум.

С въвеждането на християнството през 865 г. сведенията зачестяват. Покръстването в Константинопол на княз Борис и семейството му, чийто кръстник е император Михаил III, полага началото на оживена културна връзка между България и Византия. Връхна точка на тези връзки представлява мирният договор от 927 г., при който юрисдикцията на българския патриарх и цар бива призната от Византия, цар Петър се оженва за византийската принцеса Мария-Ирина, внучка на император Роман Лакапин и дъщеря на съуправляващия император Христофор – събитие без прецедент в дотогавашната история на Византия. Изчерпателните описания на това събитие от Симеон Логотет, Продължителя на Теофан, Лъв Граматик и Йоан Зонара отделят особено внимание на многобройната покъщнина и безчетни съкровища, които с чеиза на византийската принцеса биват отнесени в България. Хрониките на Симеон Логотет и Продължителя на Теофан съобщават по-нататък и за безбройните подаръци, които българската царица получава от дядо си по време на последното си посещение в Константинопол през 931 г. Като сравнение бих искал да обърна внимание върху едно подобно събитие, макар и съпроводено с не тъй голям блясък – половин век по-късно станалата сватба на

германския император Ото II с византийската принцеса Теофано, дала повод на няколко поколения немски историци на изкуството за обширни спекулации върху чеиза на византийската принцеса и произведенията на изкуството, които биха могли да бъдат свързани с него.

От споменатите във византийските хроники съкровища, както и от произведенията на съвременното им българско изкуство е достигнала до нас незначителна част. В същите хроники на византийските летописци Лъв Дякон и Йоан Скилица намираме сведения за заграбването на българските царски съкровища от руския княз Светослав след завладяването на българската столица Преслав през 969 г. Една част от тези съкровища попада отново в Константинопол след бягството на Светослав и завладяването на Преслав през 972 г. от византийците.

Въпреки това, археологическите находки до наши дни изкарват на бял свят все нови и нови художествени произведения, които биха могли да бъдат свързани със събитията, споменати във византийските хроники. Така много руски автори още през XIX век се стараят да открият следи от плячката на Светослав сред български ръкописи, проникнали в Киевска Русия през X и XI век – за тези ръкописи днес ние вече знаем, че са дошли там по друг начин. Докато идентифицирането на българските оригинали, респ. образци – особено при ръкописите и миниатюрите – е сравнително леко, определянето произхода на произведенията на византийските художествени занаяти в сегашните съветски сбирки е много по-трудо. Основания за размисъл дават някои релефи на слонова кост в Ермитажа, като триптихът с 40-те мъченици от първата половина на X век, както и намереният в Киев златен кръст с емайл от бившата сбирка на графиня Уварова, понастоящем в Пушкинския музей в Москва и двете емайлни плочки върху обковата на Мстиславовото евангелие[1] – междувпрочем копие от същия български оригинал както Остромировото евангелие. Едно по-точно определяне на пътищата, по които тези редки художествени произведения са достигнали до Русия, със средствата на съвремен-



Обкова на Мстиславовото евангелие, X-XI век
Държавен исторически музей, Москва

Емайлови медальони от обковата на Мстиславовото евангелие, X век

ната наука днес не е възможно и всички предположения в това отношение остават без доказателства.

Другояче стои въпросът със запазените повече или по-малко случайно на българска земя византийски художествени произведения, които биха могли да се свържат със събитията от късния IX и X век. Без съмнение, почетно място всред тези археологически находки заема откритата едва преди три години по време на разкопките в Плиска четиричастна златна ставротека, украсена с ниело, чиято извънредно висока художествена и идеална стойност позволява тя да бъде свързана с приемането на християнството и то като вероятен подарък на византийския император за неговия кръщелник, княз Борис I. Аз споменавам тази ставротека тук, макар че нейният произход и датировка я поставят извън темата на моя доклад: тя произлиза от едно известно сирийско златарско ателие от самото начало на VII век, от което притежаваме редица други произведения на златарското изкуство, пръснати по четирите страни на света, като ставротеката Фиески-Морган в Метрополитен-Мюзеум, Ню Йорк,

Ставротеката от Плиска, IX век
Народен археологически музей, София

кръстовете от Монца, Викопизано и Род Айланд[*]. Още едно основание ставротеката от Плиска да бъде тук спомената, е, че при нейните първи публикации в българската литература и Cahiers archéologique тя е представена като произведение на византийското столично изкуство и датирана през IX-X век[2].

Две други произведения на златарското изкуство обаче дават достатъчно основания да бъдат приписани на константинополските придворни ателиета и даже в известен смисъл да бъдат свързани с чеиза на византийската принцеса Мария-Ирина. Първото от тях е златният литургичен дискос, намерен през 1949 г. при разкопките на южната порта в Преслав и влязъл в историята на изкуството като произведение на ранния IX век с оспорван произход – приписва се без каквито да било основания и без посочване на близки паралели, както на местни, така и на византийски майстори. Ръководителката на разкопките, проф. Вера. Иванова-Мавродинова в обширната си публикация на разкопките и в труда си върху преславския епиграфски материал[3] поставя дискоса, позовавайки се на Бешевлиев и на „*Палеографията*“ на Гардхаузен, както и на своята представа за развитието на формата на кръста определено „най-късно в първата половина на IX век“. В публикацията се съобщава накратко относно обстоятелствата, при които дискосът е намерен, открит на дълбочина около 25 см без други подобни находки до северната стена на източното помещение на портата. Това изследователката счита за достатъчно основание да обяви същото помещение за жилище на войниците, които според нея били скрили дискоса след походите на Симеон, и добавя „освен ако не е задигнат при ограбването на Преслав от войниците на Цимисхи“. Липсва сведението, че дискосът е бил прегънат на четири и че в сегашното му състояние се намира след неговата реставация. Никъде не се споменава че находището е отдалечено само няколко десетки метри от двореца и

[*] За Ставротеката от Плиска и ателието, от което тя е излязла, вж. мояга студия: Eine byzantinische Goldschmiedewerkstatt des VII Jahrhunderts (Едно византийско златарско ателие от VII век) в: *Metallkunst der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter*, Berlin 1982, с. 76-89..

Златен дискос, НАМ, София

придворната църква. Ще отбележа, че по отношение на палеографията може да се посочат много по-близки паралели, отколкото ранновизантийските ръкописи и мемориални надписи. Достатъчно е да сравним надписът върху рамката на Лимбургската ставротека от 964/965 година и върху дискосите от Халберщат и „Сан Марко“ във Венеция, и двата от X век, за да видим,че

Дискосът от Халберщат, X век

Надпис от обратната страна на :Лимбургската ставротека

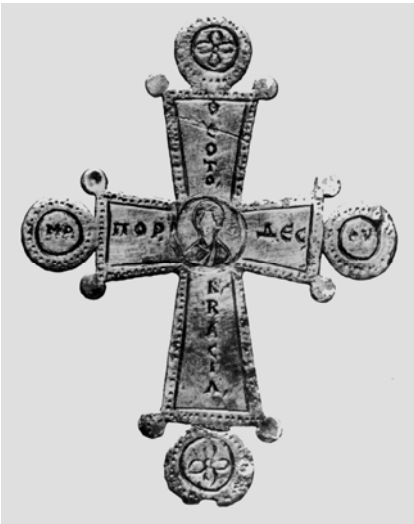
Лимбургската ставротека, X век

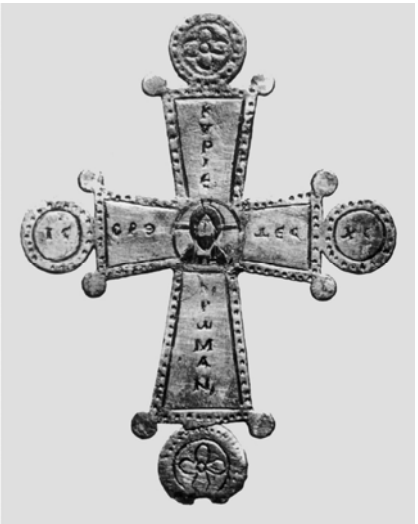
не само формата, но и големината на тъй характерните унициали са същите[4]. Използвани са едни и същи модели, макар и техниката да е различна – в Преславския дискос и дискоса от „Сан Марко“ буквите са гравирани, докато при Лимбургската ставротека са изчукани. А това говори най-убедително, че и трите предмета са изработени в едно и също ателие. Изобщо от този пример става ясно, че „*Палеографията*“ на Гардхаузен – един основен наръчник при работата върху гръцките ръкописи и мемориални надписи – е неприложима за изследване палеографията на произведения на златарското изкуство. За съжаление, в научната литература засега липсва специален труд върху палеографията на произведенията на византийското златарско изкуство. Многобройните датирани творби обаче, както и свързаните непосредствено с тях в трудовете на Мервин Рос, Весел и фон Барани-Обершал позволяват – както ще видим и при следващите примери – да се причисли и палеографията на произведенията на византийските художествени занаяти към надеждните средства при локализирането и датирането им.

Що се отнася до формата на кръста, най-близки паралели за нея не ни дава посоченият от Мавродинова разцъфнал кръст от керамичната украса на Кръглата църква, а сребърният кръст с украса от ниело на Роман II (960-963) в сбирката на Дъмбъртън Оакс[5]. Подобно на Лимбургската ставротека и дискоса от „Сан Марко“, той е излязъл от придворните златарски работилници на Константинопол и показва също така ясно стиловите особености на византийското придворно изкуство през втората трета на X век. Единствена архаизираща черта при дискоса от Преслав, която ни позволява една малко по-ранна датировка, е формата на буквата А, която ние през втората половина на X век не срещаме на никое от златарските произведения на византийската столица. Декоративната система на дискоса и нейната символика я свързва по-тясно с раннохристиянските и иконоборчески образци, отколкото с известните ни по-късни дискоси. Освен Преславския, на нас са познати само два други дискоса от средновизантийската епоха – дискосът от „Сан Марко“ от средата на X век, чиято украса е значително по-опростена, и

Бронзов кръст, X век
Атина, Бенаки-Музей

Сребърен кръст, XI век
Колекция Канелопулос, Атина





Сребърен кръст с украса от ниело на Роман II, Дъмбъртън Оакс

дискосът от катедралата в Халберщат от X век, при който наративният принцип окончателно е изместил литургичния. Ние знаем, че този процес протича главно през XII и XIII век и имаме достатъчно основания да допуснем, че както и другите литургични предмети – имам предвид тук главно датираните през втората четвърт на X век византийски потири в съкровищницата на „Сан Марко“ – също и дискосите следват до X век и даже до втората половина на XI век все още раннохристиянската иконография, като развитието при тях е предимно формално. Преславският дискос обаче за сега е единственият подобен литургичен съд от този стадий на развитие, достигнал до нас, така че ние сме принудени да се ползваме от по-далечни аналогии, без да сме в състояние да затворим с абсолютна точност хронологията и на декоративната му система в по-тесни граници.

Едно друго произведение на художествените занаяти, което ни позволява да го поставим също така в рамките на втората четвърт от X век, е кръглият, голям само 15 мм в диаметър златен медальон с клетъчен емайл в Народния музей, София. Този медальон досега е обръщал малко внимание на изследователите – споменат е само накратко във Водача на музея от 1923 г., в албума за българските златни съкровища от Венедиков, както и наскоро в първия том на издаваната от БАН История на българското изобразително изкуство; при последната публикация с погрешното и заблуждаващо читателя сведение за годината и мястото на откриването му, както и датиране в XIII век и приписване на някаква търновска златарска работилница.

Без да имам намерение да споря с автори на публикации от този род, искам да обърна внимание върху някои странни особености при софийския медальон. Изображението на загиналия през 378 г. от мъченическа смърт епископ на Хенаита, Акепсима, се среща във византийското изкуство извънредно рядко. В най-старите константинополски синаксарии няма никакви данни за този арменски светец; за първи път срещаме изображението му при произведения на константинополския

Св. Акепсима, емайлов медальон, НАМ

художествен кръг едва върху Менология на Василий II от началото на XI век. Важно е да се отбележи, че при софийския медальон думата „агиос“ липсва.

В стилово отношение изпълненият с техниката на вкопания емайл златен медальон се отделя ярко както от произведенията на късния IX век (напр. оброчната корона на Лъв Мъдри и обковата по евангелие № 101 от Библиотека Марциана във Венеция), всички плоскости, на които са покрити с емайл, така и от произведенията от средата на X век (Лимбургската ставротека) и от XI век (короните на Константин Мономах и

Емайлови медальони от короната на св. Стефан Унгарски
Будапеща, Национален музей

Короната на св. Стефан Унгарски
Будапеща, Национален музей

Фрагменти от короната на Константин Мономах
Будапеща, Национален музей

Свети Стефан Унгарски[6]) със спокойната и плавна линия на контурите им и светлата, богата цветна гама. Най-близък е до медальоните на потирите и оброчната корона в съкровищницата на „Сан Марко“, Венеция, от първата четвърт на X век, чиито изображения показват твърде сходно контуриране и подобни аскетични типове на светци с издължени пропорции. Палеографията показва също тясна връзка с творбите от средата на X век – много характерни са буквите М, К и А – при което липсващото прилагателно агиос, както и червените, разширяващи се по краищата си кръстове върху омофора на светеца се явяват като силно архаизиращи черти, каквито срещаме през X век само в изключителни случаи. Изхождайки от тези данни, водещи ни към датировка на медальона също в първата четвърт

Потир от „Сан Марко“, Венеция, № 65, детайл

Оброчна корона на Лъв VI (886-912) в „Сан Марко“, Венеция, детайл

Потир от „Сан Марко“, Венеция, № 69, детайл

Емайлови медальони от потира в „Сан Марко“, № 65

на X век, както и от локализирането му в константинополските придворни златарски работилници, а също от наличието на подобни, макар и значително по-големи емайлови медальони върху коронните на Теофано, Константин Мономах и Свети Стефан, би могло да се допусне известна връзка на този медальон с короната на увенчания в 918 г. български патриарх. За това говори преди всичко декоративната система – изображението на арменския национален светец би могло да бъде поставено върху короната на българския патриарх като символ, свързан с претенциите на върховния глава на българската църква да бъде приемник на християнската традиция. Тази претенция на българската църква срещаме често през Средновековието и на този въпрос ще се върнем по-нататък.

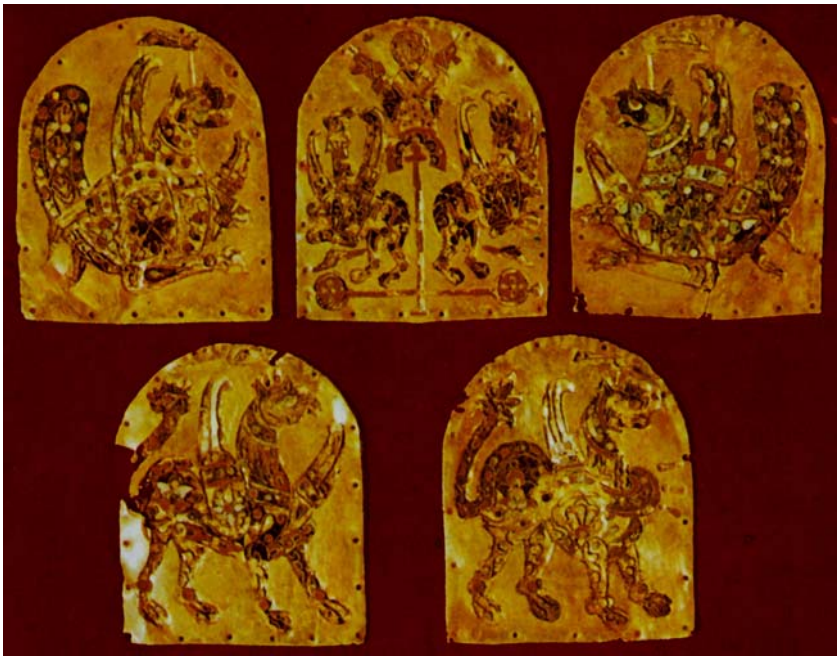
* * *

Потир от „Сан Марко“, Венеция, № 70, детайл

ДОПЪЛНЕНИЕ

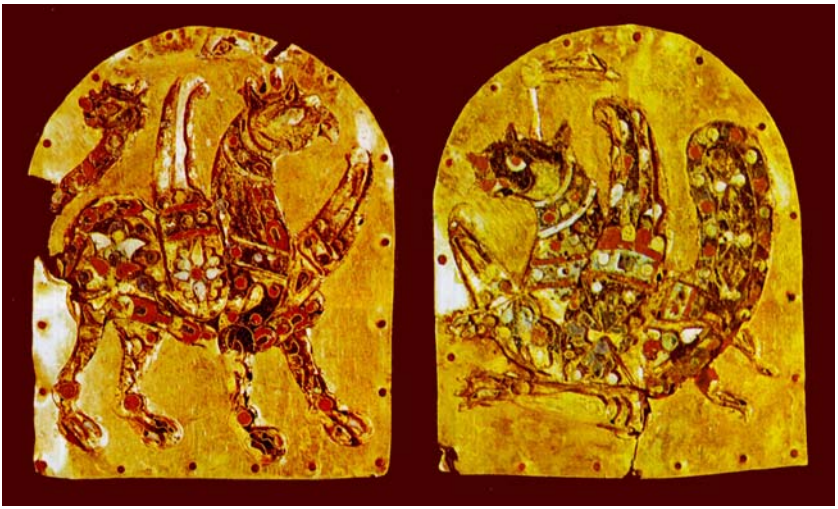
Откриването на Преславското съкровище[7] – макар и само два месеца след моя доклад пред Секцията за средновековна археология в АИ при БАН – го изключва от темата му. Въпреки това, тук не може да не бъдат споменати някои проблеми, свързани с тази тема, а от там и с основни проблеми на нашата средновековна и античва култура, които то поставя, още и затова, че след три и половина десетилетия интензивни изследвания на съкровището, тези проблеми ни най малко не са разрешени. А те са свързани с атрибуцията му и по-точно с произхода на неговите създатели и с влиянията, които те са получавали, с тяхната школовка и художествената традиция, от която те изхождат. Защото независимо от несъмнените стилови и технологически прилики, включително и състава на емайла, които ги свързват с произведенията на византийските придворни златарски работилници, при тях ние откриваме и редица особености в образния им език, непознати при византийските художествени паметници – а от X и XI век са стигнали до нас извънредно много произведения не само на придворните византийски златарски ателиета, но също и на провинциални работилници от цялата империя, които ни позволяват да добием пълна представа за тяхното производство. От друга страна ние откриваме същия образен език и същите символи при голям брой художествени и писмени паметници, намерени в границите на нашата родина, свидетелстващи за тяхното широко разпространение. Но ги откриваме и на други места, където те са били пренесени от нашите земи, а дори и при произведения на местни занаятчии, създадени по подражание на български образци. А че тук нямаме просто копиране на геометрични или флорални мотиви, показах в една моя студия върху монетите на киевските князе (А. Чилингиров, *Монетите на киевските князе и монетите на българския цар Петър I*, София, 2011. В пълен текст също в интернет). Последователното изобразяване на същите символи върху предмети, свързани по един или друг начин с княжевския двор в Киев не е останало незабелязано и от руските изследователи, макар и без те да познават българските образци, а от там и връзките между управляващите династии в Киев и Преслав, за които те обикновено си затварят очите, колкото ясни и недвусмислени да са съобщенията на историческите извори по този въпрос.

Тъй като тази тема надхвърля далече рамките на това изследване, тук само ще насоча читателите към моята студия и към многобройните примери, с които подкрепям моята теза — а особено голям брой примери дават тъкмо изображенията върху Преславското съкровище, за които досега липсват каквито и да е обяснения.



Преславско съкровище, плочки от диадема

Преславско съкровище, обици



Преславско съкровище, плочки от диадема

Преславско съкровище, малки предмети

Преславско съкровище, диадема ⇨

⇦ Преславско съкровище, части от диадема ⇧

Преславско съкровище, медальони от огърлици

Диадема от Сахновка, Киевска губерня

Диадема от Сахновка, Киевска губерня, детайли
Киев, Исторически музей

Няколко от многото паралели на Преславското съкровище в руските музеи, малко познати на българските изследователи

Огърлица и обици от Киев, Киев, Исторически музей

Огърлица от Сахновка, Киевска губерня

Обици, Киев, Исторически музей

Обица и брошка, Киев, Исторически музей

Огърлица и обици, Киев, Исторически музей

Според писмените източници и археологическите находки бихме могли да приемем, че притокът от произведения на византийското изкуство и художествени занаяти в столицата на Първата българска държава, Преслав, е най-силен през втората четвърт на X век, т. е. по времето, когато българското изкуство вече е оформило своите характерни черти и развитието клони към известен упадът. Характерните за най-високия разцвет на българската държава в началото на X век антикизиращи тенденции в архитектурата и монументалната пластика биват изместени през втората трета на века от подчертано украсителни тенденции. Подобно явление наблюдаваме също и в миниатюрната живопис, ако и съжденията ни в това отношение да се основават главно на руски копия. Покрай следващата раннохристиянските източни образци иконография и повлияната от Средна Азия орнаментика изпъкват все по-определено влиянията на средновизантийския Блютенблатстил (използвам тук всеобщоприетата терминология на Вайцман), който измества източния Лаубзегестил, както и зооморфните и тератологични мотиви. Особено ясно това се наблюдава при миниатюрите на Остромировото (респ. Мстиславовото) евангелие от една страна, и от Симеоновия сборник от друга, чиито образци се датират в началото на X век за двете евангелия и малко преди средата на века за сборника. Традиционните за българското изкуство тератологични мотиви, придаващи на Остромировото евангелие характерния отпечатък, биват изместени към началото на втората трета на века от българската столична миниатюрна живопис и строителна пластика и се срещат след това само при постройките на отдалечените от Преслав градове и върху инициалите на ръкописи от Западнобългарската школа, които биват следвани от руските кописти чак до XIII век.

Подобна линия на развитие може да бъде проследена и при българското златарско изкуство. До началото на X век то е вярно на първобългарската художествена традиция – съхраняваното във Виена съкровище от Нодьсенмиклош представлява великолепен пример за това. Намерената през 1963 г. в Преслав сребърна чаша с посветителен надпис на Жупан Сибин[8]

Чаша на жупан Сибин
Преслав, Исторически музей

ни дава достатъчно опорни точки за развитието на българското златарство на границата между IX и X век. Чашата обаче се оказва не само стилово близка, но и произхождаща от същото златарско ателие, като част от една и съща гарнитура, както и досега загадъчната чаша от съкровището, намерено на о-в Готланд и съхранявано в Историческия музей, Стокхолм, за последен път изложена на Византийската изложба в Атина през 1964 г. и описана в каталога на Фолбах[9]. За отбелязване е обаче, че със своята зооморфна декорация тази чаша стои още по-близко до първобългарската художествена традиция, която постепенно в чашата на Сибин се измества от византийския растителен орнамент, макар и третиран с художествените средства на българските златари. Известна връзка с Преслав може да бъде проследена и при чашата от о-в Готланд: прочутият норвежки владетел Харалд Хардар, комуто вероятно са принадлежали някои предмети от съкровището от Готланд, се оженва през 1042 г. в Киев за дъщерята на Светославовия внук Ярослав Мъдри и пътят му води през българските земи, с което той си спечелва прозвището „Болгар бренир".

Както в миниатюрната живопис, зооморфните мотиви изчезват към средата на X век и от произведенията на българското столично златарско изкуство. На пръв поглед най-силни изглеждат византийските влияния там върху матрицата за изчукване на златни и сребърни обкови на евангелия и икони от Преслав от началото на последната трета на X век[10] – макар и при по-внимателно наблюдение да забележим съществени отклонения от византийската иконография, както при трона на Христос. А тъкмо тези отклонения поставят за първи път, още преди откриването на Преславското съкровище, въпроса за наличието на златарски работилници в Преслав. И е напълно естествено, наред със скрипториите в българската столица, от които излизат значителен брой български преводни и оригинални книги, запазени в руски преписи, съставящи почти цялата руска литература до XVIII век, да работят и златарски ателиета според нуждите и изискванията на българското общество.

Бронзова матрица от Преслав
Преслав, Исторически музей

Присъединяването на българските земи към Византия в 1018 г. не увеличава притока на произведения на византийските художествени занаяти в България. Попадналите през време на византийското владичество в централната част на Балканския полуостров произведения на византийската миниатюрна пластика са най-често от ниско качество и се отнасят главно към масовата продукция на византийските столични и провинциални работилници. Представителна за това изкуство е миниатюрната стеатитна икона в сребърна обкова от Народния музей в София, намерена през 1901 г. при село Черномаслица[11], западно от Видин. Иконографията, стилът и палеографията на иконата говорят за една датировка в ранния XI век, а грубото и занаятчийско изпълнение я свързват с някоя от византийските провинциални работилници, вероятно в Мала Азия.

През време на византийското владичество се забелязва обаче засилено участие на византийски майстори при украсата на новопостроените или възобновени църкви. Тъй като аз изключвам монументалната живопис от моята тема – нейното развитие поставя цяла поредица особени проблеми, които надхвърлят рамките на един отделен доклад – ще се спра само на някои предмети от монументалната украса на църквите, чийто константинополски произход е несъмнен. Между една група релефи от каменоделните работилници на Мраморно море се нареждат два, намерени край Ладжа кьой, Южна Тракия –забележителен пример на средновизантийската сепулкрална пластика, която проконезките работилници доставят на целия Православен изток чак до Киевската Рус. Датираната с дълъг надпис точно в неделя, 18 януари 1069 година релефна плоча с три еднакви, затворени в аркада символи на рая, въпреки публикуването ѝ от Г. Кацаров в Archäologischer Anzeiger[12] и от Ст. Маслев във Byzantinischer Zeitschrift[13] не е събудила досега вниманието на историците на изкуството. Също така досега не ми е известно да са търсени нейни стилови и иконографски паралели, най-близките от които ни дават саркофагът на Ярослав Мъдри, починал през 1054 г. и плочите от първоначалната олтарна преграда на киевската „Св. София“ – а тези произведения на

Саркофаг от Ладжа кьой, фрагмент, София, НАМ

Саркофаг на Ярослав Мъдри († 1054)
Киев, „Св. София“

Релеф от църквата „Св. София“, Киев

Саркофаг на Ярослав Мъдри († 1054)
Киев, „Св. София“

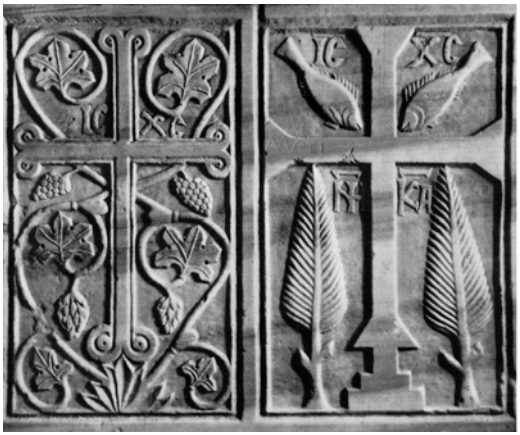
Релеф от олтарна преграда
Бачковската костница

византийски каменоделци някои съветски автори отнасят към местното руско (или даже „украинско“) изкуство[14].

Върху следващия релеф, който стилово и хронологически стои в непосредствена връзка с по-горе посочените мраморни релефи, ще се спра съвсем накратко. Той още не е публикуван и подробности за него ще бъдат посочени от откривателя му, арх. Мушанов*. С позволение на арх. Мушанов ще отбележа само, че релефът представлява част от мраморната преграда на Бачковската костница: жлебовете на каменния под на гробищната църква оставят без съмнение функцията и мястото му. От друга страна стиловите и иконографските особености, изключващи категорично датировка през XII век, ни дават едно много красноречиво основание за прекъсване на дългогодишния спор относно датата на строежа и несъмнено последвалото го непосредствено първо изписване, извършено още преди смъртта на ктитора-основател на манастира, Григорий Бакуриани. Релефите от Ладжа кьой и Бачковската костница онагледяват тенденциите при развитието на стила и на символичния формален език на византийското декоративно изкуство през втората половина на XI век: силно геометризиране на природните първообрази и изтъкване на абстрактната християнска символика.

Следващата фаза от развитието, съпроводена от засилване на антикизиращите тенденции, характерни за комниновския ренесанс във византийското изкуство на XII век, наблюдаваме при също така произхождащата от проконезките каменоделни работилници на Мраморно море олтарна преграда на църквата „Свети Пантелеймон“ в Нерези, подновена и украсена през 1164 г. от византийския принц Алексей Комнин, син на най-младата дъщеря на император Алексей Комнин[15]. Само ще отбележа, че тази мраморна преграда няма нищо общо с откри-

* Публикацията на н.с. арх. Никола Мушанов остана само със събраните от него материали, а след като под натиск от Св. Синод му бяха отнети обектите за проучване и реставрация в Бачковския манастир, не е известно къде се намира откритият от него релеф.



Релефи от Киевската „Св. София“

Релеф от Нерези

тата също от Окунев мраморна плоча, чието местонахождение понастоящем не ми е известно, и която много често се репродуцира и по погрешка отнася към украсата на църквата през XII век. Същата тази плоча се свързва хронологически и стилово с мраморните релефи от охридската „Света София“ и Дреново, като представлява част от първата олтарна преграда на църквата в Нерези и не може по никакъв начин да бъде датирана по-късно от края на X – началото на XI век, т. е. времето на Самуил, когато е била построена църквата. По-късно – вероятно през второто десетилетие на XI век – частично разрушена и с паднал купол.

Във връзка с по-горе споменатия Бачковски манастир искам да обърна внимание и върху достигналия до нас в няколко преписа типик на манастира, съдържащ обширен списък на подарените от ктитора на манастира, Григорий Бакуриани, църковни утвари, икони и разни други съкровища от византийски и грузински произход – един от първите инвентари, известни в православното християнство. За съжаление, не разполагаме днес с непосредствени данни за нито един от споменатите в този списък предмети. А дали не е възможно някои от тях да са се запазили? С този въпрос ще се занимаем малко по-долу и дори ще открием някои следи от тях.

Св. Ермолай, XI век
Икона от цизелирана мед
Дъмбъртън Оакс, № 87, 2

Богородица с детето, XI век
Позлатена медна икона от Торчело
Victoria and Albert Museum

Към XI-XII век се отнася малката бронзова релефна икона на Богородица с младенеца в Пловдивския археологически музей, открита в 1916 г. при с. Михайлово, Старозагорско. Публикувано преди 80 години от Кр. Миятев в най-представителното по това време периодично издание по въпросите на средновековната история и археология „Seminarium Kondakovianum“[16], изследването за нея поставя един еталон за българското изкуствознание, който за съжаление през следващите десетилетия не може да бъде достигнат от никоя друга българска публикация. И след като покъсно биват открити още няколко византийски релефни икони от същите константинополските ателиета, както датировката, така и атрибуцията на Миятев остават непроменени, а идеалната стойност на това произведение от редкия за византийското изкуство художествен жанр – твърде висока.

Богородица, бронзова релефна икона, XI-XII век
Пловдив, Археологически музей

Хронологически и стилово в средата на XI век се включва едно забележително произведение на константинополското златарско изкуство. Имам предвид миниатюрната икона – реликварий от Народния музей в София, досега отнасяна от болшинството нейни изследователи към XII–XIII век. Тази икона – реликварий представлява плоска двудялна правоъгълна кутия с шарнир за прикрепяне посредством верижка или шнур. Върху предната част се намира затворената в рамка със зигзаговиден орнамент от клетъчен емайл частично покрита с емайл релефна фигура на Богородица Хагиосоретиса (Параклезис) в 3/4 десен профил, застанала върху субпеденеум, обърната с молитва към излизащата от един сегмент с Христовия символ „Йерихонска роза“ благославяща ръка в десния горен ъгъл; изображението на Богородица е придружено от нейните инициали. На обратната страна се намира изпълненото с техниката на вкопания емайл символично изображение на рая; фланкираният от кипариси и Христови инициали разцъфнал кръст представлява указание, че съхраняваната в кутията реликва е била частица от кръста Господен. Допълнително указание за това ни дават шестте малки отвора, каквито срещаме при всички ставротеки.

Предположението на изследователката на тази миниатюрна икона, Маргарита Ваклинова[17], за една вероятна Богородична реликва, съхранявана в този реликварий, е неприемливо. Изображението на Богородица в характерния за многобройните апотропеиони през Средновековието иконографски тип се отличава както от изображенията върху епископските панагии, така и от деисисния тип – последният, носещ определен парусиален отпечатък. Иконографската връзка между изображението на Богородица и неговия първообраз, съхраняван в константинополската църква Богородица Халкопратиса, води към предположението, че имаме пред нас произведение на византийско столично ателие, макар от XII век нататък този иконографски тип да намира широко разпространение и в западната част на Балканския полуостров – стеатитната икона от Куршумля, бронзовият релеф от манастир Раковац, както и фреските от Студеница и Сопочани.

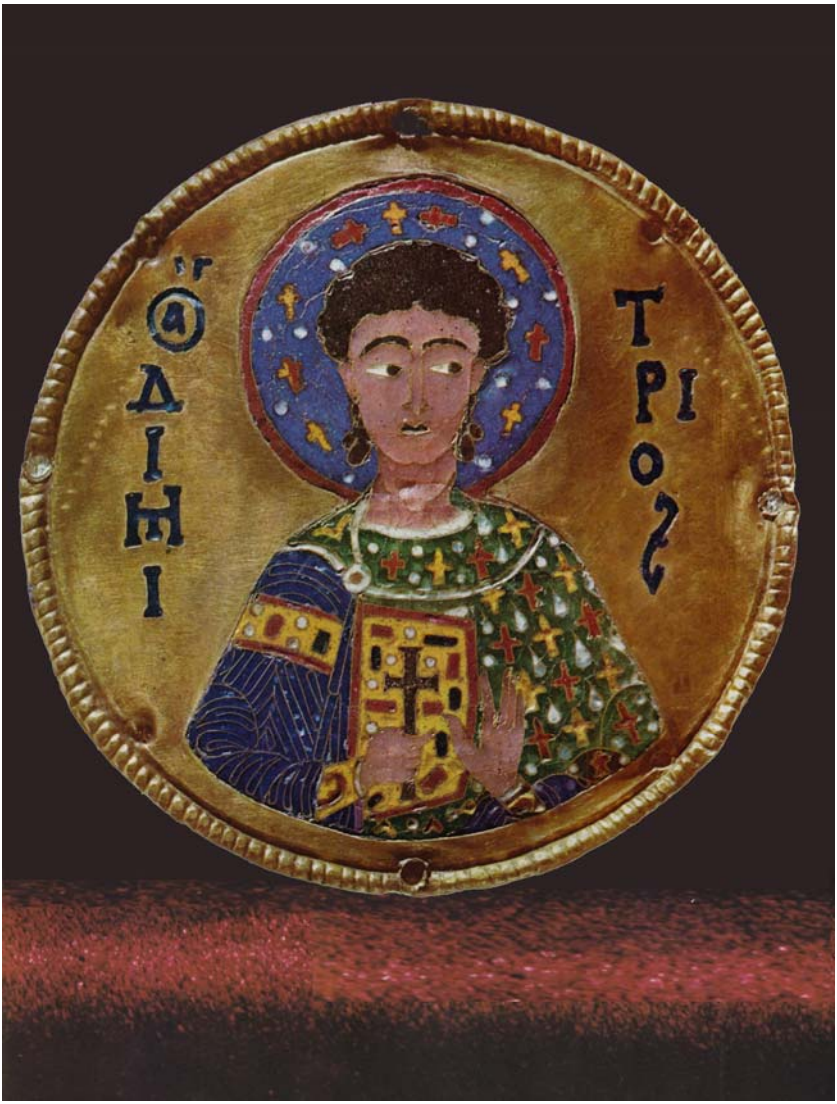
Златен реликвар от НАМ

Тук трябва обаче да отбележа, че както константинополският първообраз, представляващ според твърде основателното предположение на Весел емайлна икона, подобно на иконката от Мастрихт[18], така и всички други споменати примери са в левия допоясен иконографски вариант, така че връзката с изображението от църквата Богородица Халкопратиса не е непосредствена. Въпреки това, иконата – реликварий от Народния музей показва множество други стилови особености, които определено я свързват с константинополския художествен кръг, като ни дават и сравнително точна датировка. Още скъсените пропорции на вцепенената, но силно изразителна фигура на Богородица, характерните гънки на химатия ѝ, както и символичното изображение на обратната страна говорят против възприетата в научната литература датировка

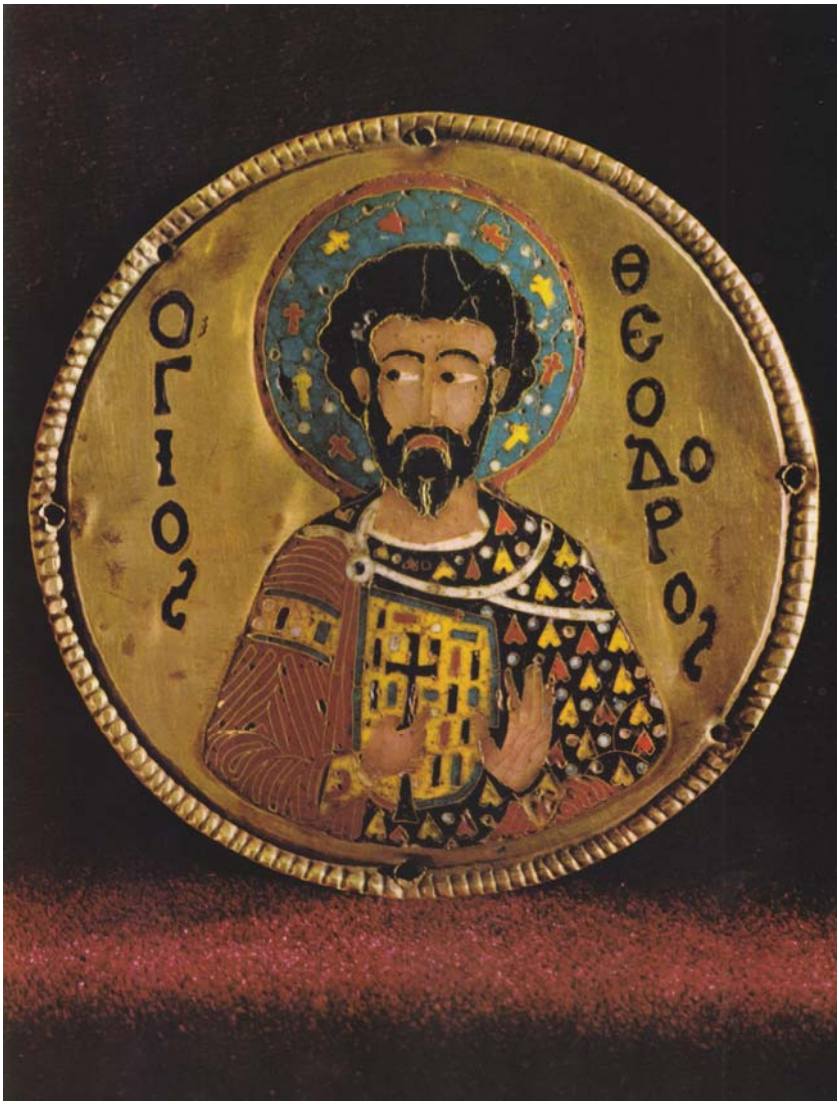
Ο ΑΓΙΟΣ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

Богородица Халкопратиса, мозаична иконка
Маастрихт, съкровищницата на Богородичната църква

⇦ Св. Димитър
Златна плочка с емайл
Лондон, Victoria and Albert Museum



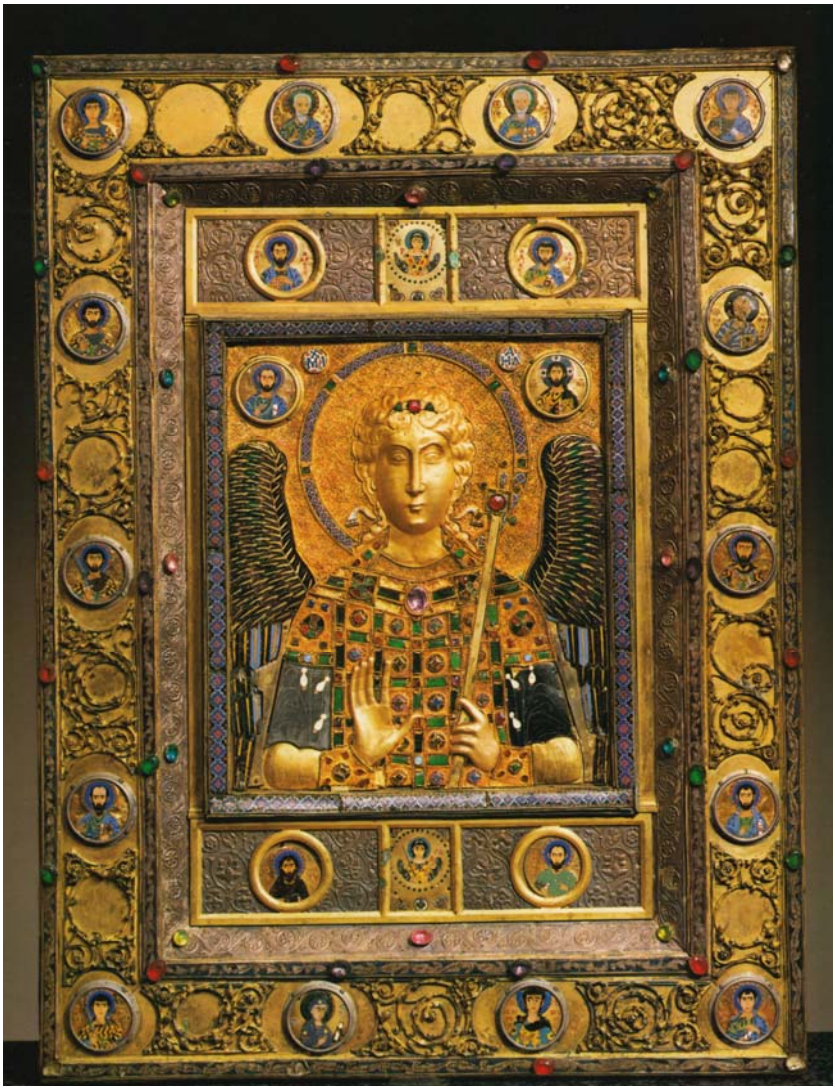
Св. Димитър
Медальон от Хахулската икона в манастира Джумати, Грузия
Париж, Musée de Cluny



Св. Теодор
Медальон от Хахулската икона в манастира Джумати, Грузия
Манастир Джумати, Грузия

и дават основания за нейното датиране през XI век. Тази ранна датировка се подкрепя също и от орнамента, сходен на който намираме от втората половина на X век (Лимбургската ставротека) до втората половина на XI век (релефната икона на Архангел Михаил в съкровищницата на „Сан Марко“, Венеция). Съставът на емайла и палеографията затварят още потясно хронологическите граници около средата на XI век, свързващи иконата не само с константинополското ателие, в което са изработени короните на Константин Мономах и Свети Стефан, но и с майсторите, изпълнили медальоните от бившата колекция Звенигородски. Измежду около 200 произведения на византийския емайл, стигнали до нас, единствени медальоните с изображението на Христос и Богородица от колекцията Звенигородски и медальонът с бюста на св. Теодор от манастира Джумати в Грузия показват същите палеографски особености, както иконата – реликварий от Народния музей, София.

Въпросът как тя е попаднала в България е твърде неясен. Много странно е нейното отлично запазено състояние, което изключва възможността, тя да е носена продължително време – при тъй високата проба на златното ѝ съдържание, нейната повърхност само за кратко време би била изгладена и лишена от подробности в релефа – това е известно на всички, които са се занимавали със златни предмети. Данните за находката са противоречиви и аз смятам, че съобщенията за местонахождението са били направени повече с цел да се скрие истината, отколкото да допринесат за изясняването ѝ. Първото сведение за находката в книгата на Шлюмберже, преди още тя да е инвентаризирана от музея, я обявява за намерена в Елена. С едно по-късно, незапазено до днес писмо, се дава като местонахождение „един гроб край Трявна“. Това е, според мен, съвършено невероятно. На мен не ми е известен нито един случай от християнското Средновековие, някоя личност, колкото и високопоставена да е тя, да е била погребана заедно с тъй ценен предмет. Тук ще си позволя да отворя отново една скоба във връзка със значението и стойността на кръстната реликва[19],



Архангел Михаил, релефна икона, злато с емайл, XI век
Храмова икона на параклиса „Архангел Михаил“
Манастир „Христос Пантократор“, Константинопол
Венеция, Съкровищница на „Сан Марко“

която – повтарям – несъмнено се е намирала в реликвария. „Инфлацията“ и фалшификациите на кръстната реликва започват едва с кръстоносните походи и особено със завладяването на Константинопол от латинците. Дотогава е известен сравнително малък брой такива реликви, ценени са извънредно високо и преминаването им от едни ръце в други е било винаги важно събитие. Не случайно най-забележителните произведения на византийското и източнохристиянското златарско изкуство са свързани с тях и при това същите са служили само като тяхна рамка или кутия и стойността им е представлявала нищожна част от безценното за времето съдържание: най-скъпата за християните реликва. Достатъчно е като пример да спомена кръста от Монца, подарък от императрица Теоделинда на папата, ставротеката Фиески-Морган и Лимбургската ставротека. Както ни показват запазените надписи и други писмени източници, собственици на тези съкровища до падането на Константинопол са били само императорите и някои техни най-тесни приближени, като проедрос Василий, извънбрачен син на Роман Лакапин, дарител на Лимбургската ставротека. Единствената личност, която отговаря на тези условия и е свързана с България през XI век, където при всяко положение е намерена иконата – реликварий, е Григорий Бакуриани. Тук трябва да отбележа, че иконографията и декоративната система на иконата изключват възможността, тя да е била предназначена за духовно лице. Енкоплионите на висшите духовници са най-често с овална или кръстовидна форма, а изображението на Богородица е почти изключително в иконографския тип на Оранта, Знамение и много рядко Одигитрия. Нейната датировка също отговаря на предположението тя да е принадлежала на Бакуриани. Иконографията подкрепя тези основания – паралелът с релефа от олтарната преграда не може да е случайно съвпадение, а патронатът на манастира, посветен на Богородица, ни говори за по-тясно отношение на ктитора към Дева Мария.

Накрая ще обърна внимание и върху още едно съществено обстоятелство. Медальоните от бившата колекция на Звенигородски, които са най-тясно стилово свързани със иконата –

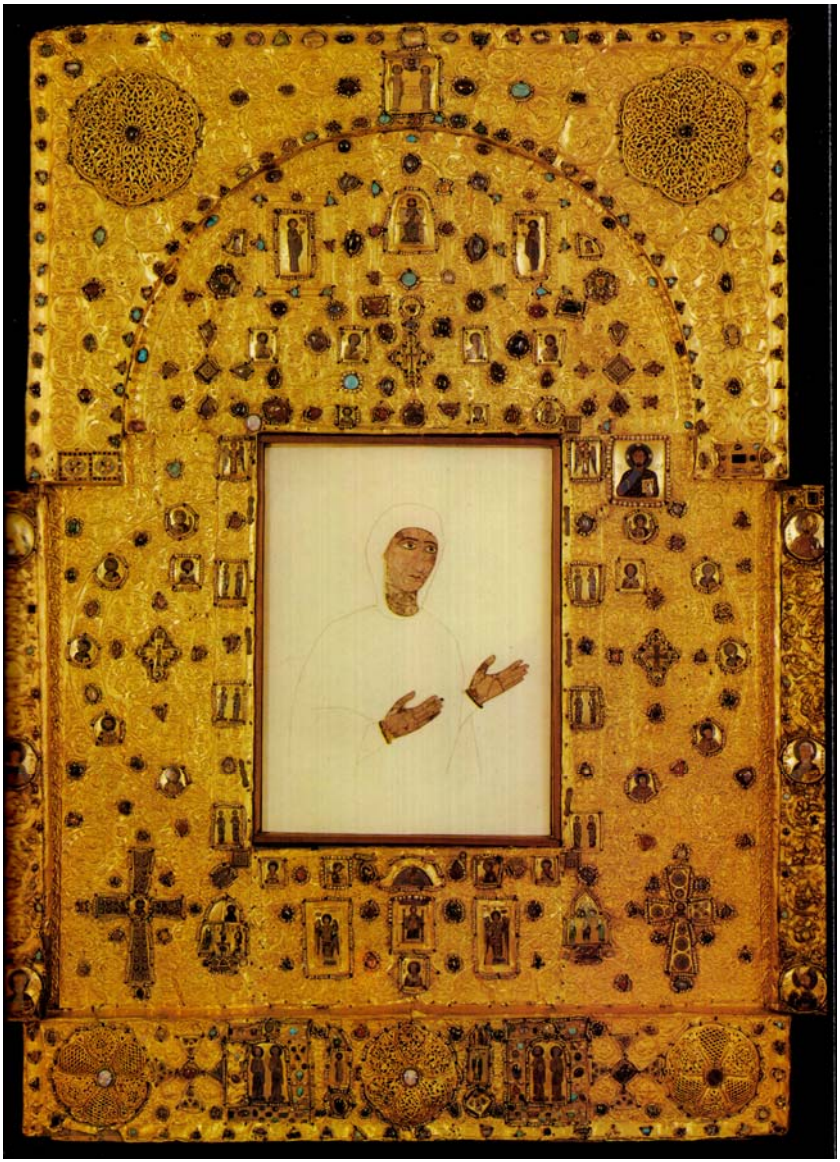
реликварий от Народния музей, са съставлявали част от обковата на една икона, намирала се до втората половина на XIX век, също както медальонът с изображението на св. Теодор, в манастира Джумати, Грузия[20]. Дали тази икона е била друго дарение на Бакуриани, за което не притежаваме никакви сведения, или е една от споменатите от неговото завещание икони в Бачковския манастир, спасена от грузинските монаси в тяхната родина след завладяването на манастира от османците? Първото предположение е по-малко вероятно, още повече, че в случая се касае не до една, а до две икони от златна сплав с изображенията на архангелите Михаил и Гавриил, украсени с емайлови медальони, които са били съхранявани в манастира Джумати и които отговарят твърде точно на описаните в самото начало на списъка при завещанието на Бакуриани две икони, също от златна сплав. Ще припомня, че едната от двете църкви в Бачковския манастир е посветена на архангелите Михаил и Гавриил. Извършените сондажи през 1976/77 г., за които предстои публикация от н.с. арх. Мушанов, опровергаха работната хипотеза на ст. н.с. арх. Ст. Бояджиев, според която църквата е изградена късно, след новия католикон през XVII век, и върнаха датирането ѝ във времето на основаването на манастира, най-късно до началото на XII век.

Приблизителна представа как са изглеждали иконите могат да ни дадат снимките на двете икони с изображенията на архангел Михаил в съкровищницата на „Сан Марко“, Венеция, създадени малко по-рано в същото константинополско ателие. Доколкото може да се разбере от оскъдните сведения в грузинската литература, двете икони в манастира Джумати са били претопени по време на Октомврийската революция. Медальоните от иконата на архангел Михаил са били откупени още през XIX век от руския колекционер Звенигородски и след революцията продадени на Джон Пиерпонт Морган, който подарил девет от тях на Метрополитън Мюзеум, Ню Йорк, и един – медальона с бюста на св. Димитър – на Лувъра в Париж, откъдето същият преминал в Мюзее дьо Клюни. Един медальон от другата икона с изображението на св. Теодор се съхранява все още в манас-

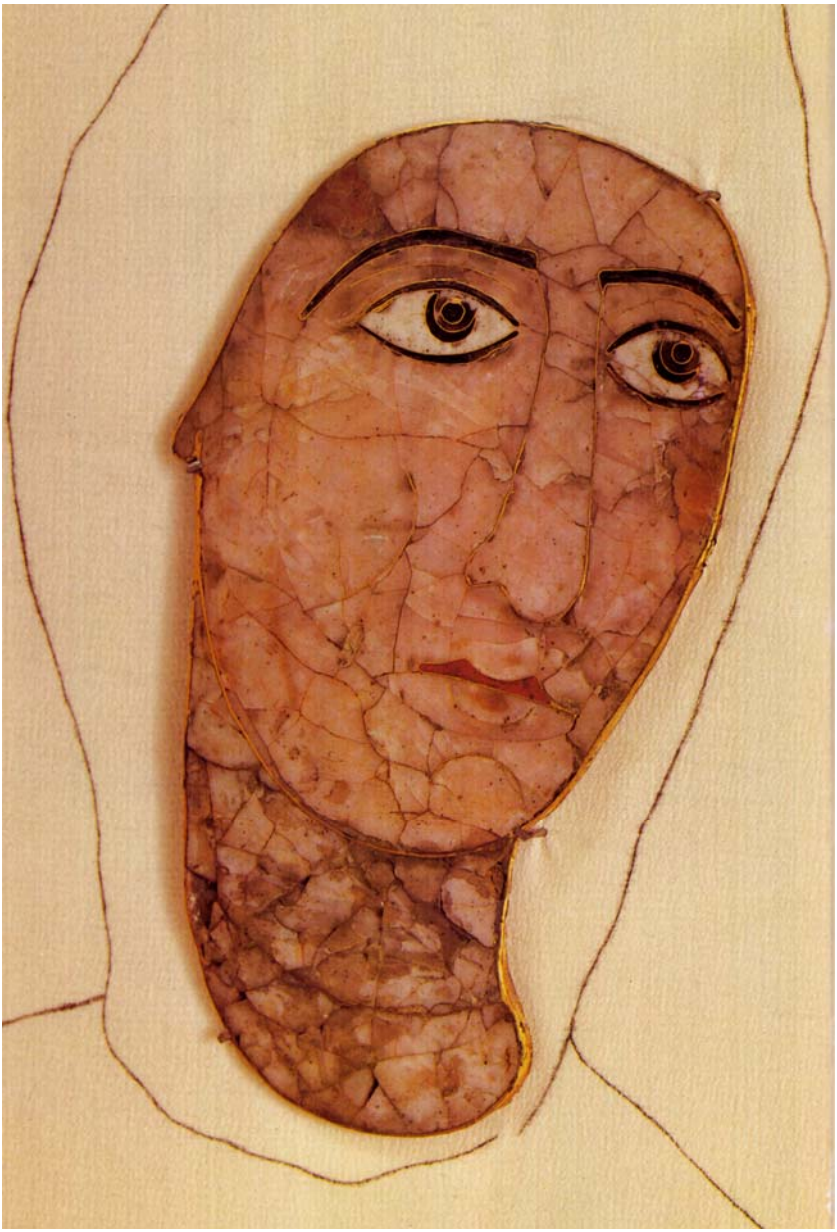
тира Джумати; публикуван е от Амиранашвили, който без всякакво основание и очевидно без да познава обширната литература по медальоните от колекцията на Звенигородски, го датира произволно в XII век. Медальоните от двете икони се оценяват единодушно от изследователите като най-забележителните произведения на византийския емайл, най-високата точка в многовековното развитие на тази техника, при която е достигнато съвършенството във формата и израза, непосредствено преди настъпилия в началото на XII век упадък, отразен най-ясно в „Пала д'оро", Венеция.

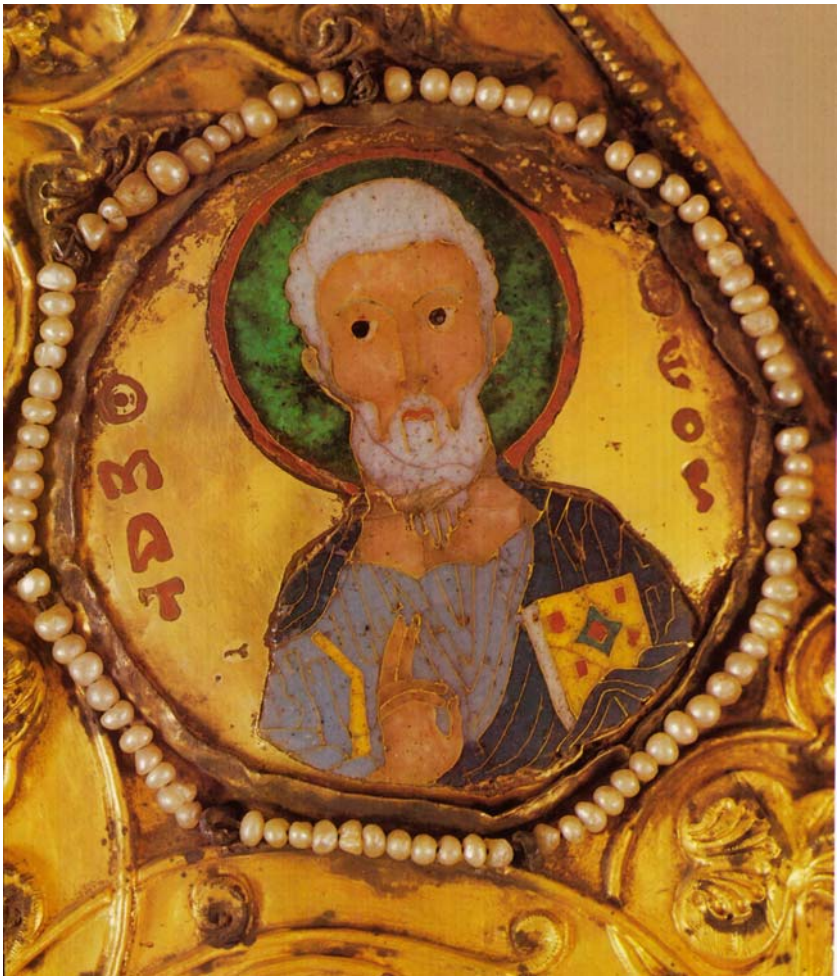
Със завещанието на Бакуриани обаче, може да се свърже още една икона – известната икона на Богородица Горгоепикос в сребърна обкова от манастира Хоби, Грузия. Нейното напълно изолирано положение всред произведенията на грузинското изкуство е озадачавало досега всичките ѝ изследователи. За разлика от късните икони на Богородица с обозначение Горгоепикос, представящи десния иконографски тип на Одигитрия, иконата от манастира Хоби още в нейния първи живописен слой, съвременен на изработената през втората половина на XI век обкова, е с изобразявания тип на Елеуса. Най-приемливото обяснение, че всред грузинското изкуство от XII-XIII век не се среща нито един образец, който да повтаря този иконографски тип е, че иконата е пренесена в Грузия най-рано към края на XIV или даже през XV век, откогато е вторият ѝ живописен слой, повтарящ иконографията на първия.

Тук трябва да се отбележи, че единствен запазен паралел на Богородица Горгоепископ в иконографския тип на Елеуса срещаме в България – при двустранната процесионна икона от Несебър в Националната галерия, чиято живопис е надрисувана, но както показват рентгеновите снимки, късната живопис следва иконографията на долния слой, датиращ от XIII век. На обратната страна на несебърската икона се намира още едно много характерно изображение, свързано с Константинопол и същата ранна епоха: иконографският тип на Христос Халкидис, известен от много произведения на миниатюрната пластика до началото на XI век[21], но запазен само при три икони в България.



Средна част на триптиха от Хахули, XI-XIII век
Тбилиси, Грузински национален музей





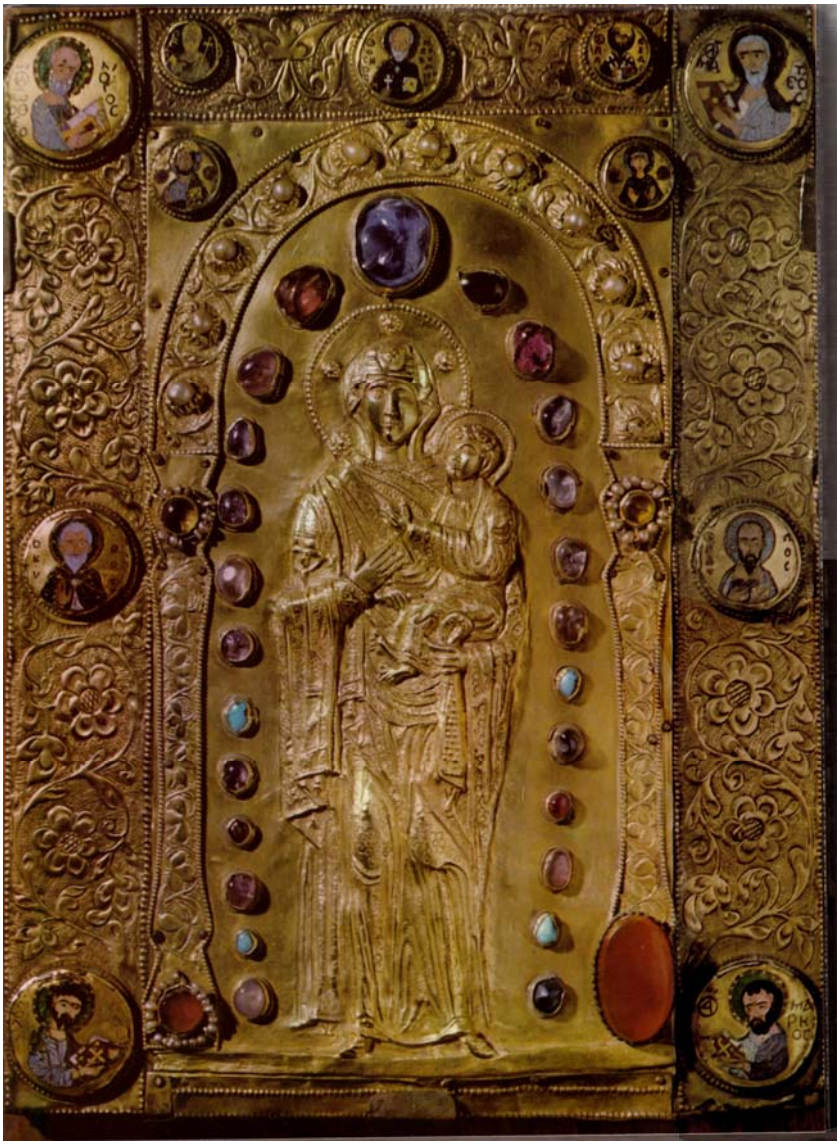
Евангелист Матей, златен медальон с емайл, XI век

⇦ Богородица Хагиосоретиса

Триптих от Хахули, детайли
Тбилиси, Грузински национален музей

Евангелист Лука, златен медальон с емайл, XI век
Детайл от релефната икона

Богородица Одигитрия, релефна икона от Мартвили, XI век
Тбилиси, Национален музей



Богородица Одигитрия, релефна икона от Мартвили, XI век
Тбилиси, Национален музей

Богородица Хагиосоретиса в сребърна обкова, XIII век
Мастрихт, катедралата

Златният релеф и медальоните са от първоначалната икона и са произведения на същите византийски придворни златари, които са изработили релефните икони и медальони от „Сан Марко“, докато рамката и изображението на Богородица са от XVII-XVIII век

Богородица, релефна икона с емайлови медальони
Манастир Хоби, Грузия

Архангел Михаил, златна релефна икона с емайл,
от манастира Христос Пантократор, Константинопол XI век
Съкровищница на „Сан Марко“, Венеция

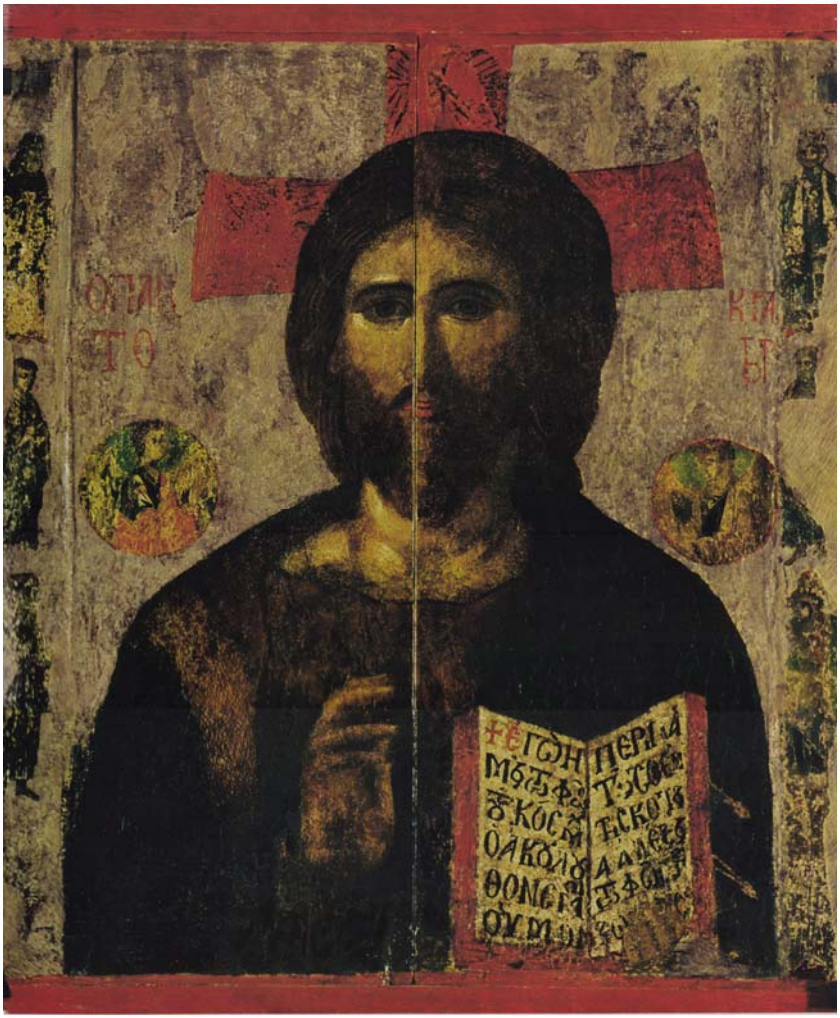
Архангел Михаил, златна релефна икона с емайл от манастира,
Христос Пантократор, Константинопол, XI век, детайл
Съкровищница на „Сан Марко“, Венеция

Богородица Халкопратиса
Емайлов медальон от средната част на Триптиха от Хахули
Ляво – снимка Н. П. Кондаков, 1890 г.
Дясно – детайл от снимката на Амиранашвили, 1986 г.

В своето описание на старините на Грузия от 1890 г[22]. Н.П. Кондаков предава подробности от тъжната история на някои от безценните икони от грузинските манастири, илюстрирани с много важни и за нас фотоснимки. Така според неговия разказ, до преди две десетилетия в манастира Джумати се съхранявали няколко златни релефни икони, украсени с емайлови медальони, между които голяма („1 ½ x 1 аршин“ ~ 1 x 0,7 м) икона на Архангел Михаил в цял ръст, отнета от манастира – от кого, Кондаков не пише и оставя читателя сам да отгадае, като допуска, че била претопена, а медальоните продадени по частни сбирки. Снимката на иконата, направена преди изземването ѝ, е публикувана в книгата му[23] и читателят може да я сравни с иконата от „Сан Марко“.

Архангел Михаил, златна икона с емайлови медальони, XI век
Джумати, Грузия, снимка ок. 1870 г.

Богородица Горгоепикос от Несебър, XII-XIII век
София, Иконна галерия в криптата на „Александър Невски“



Христос Халкидис от Несебър, XII-XIII век
София, Иконна галерия в криптата на „Александър Невски“

Двете икони в Джумати и иконата от Хоби са от редките

паметници в Грузия, при които не срещаме тъй характерните за грузинското изкуство посветителни надписи. Аз съм убеден, че те не са единствените произведения на изкуството, които биха могли да бъдат свързани със завещанието на Бакуриани. Едно малко по-внимателно проучване на византийските художествени произведения – включително илюстровани ръкописи – от XI век в грузинските манастири и особено в Иверския манастир на Света гора, сигурно би ни дало още и други опорни точки.

* * *

Към украсата на българските църкви от времето на византийското владичество спадат и известен брой икони, съхранявани предимно в музейните сбирки на София и Охрид, и чието локализиране е давало досега повод за продължителни спорове. При днешното състояние на изследванията е възможно обаче само няколко икони да бъдат свързани непосредствено с Константинопол, като повечето от тях се отнасят към времето на Палеолозите.

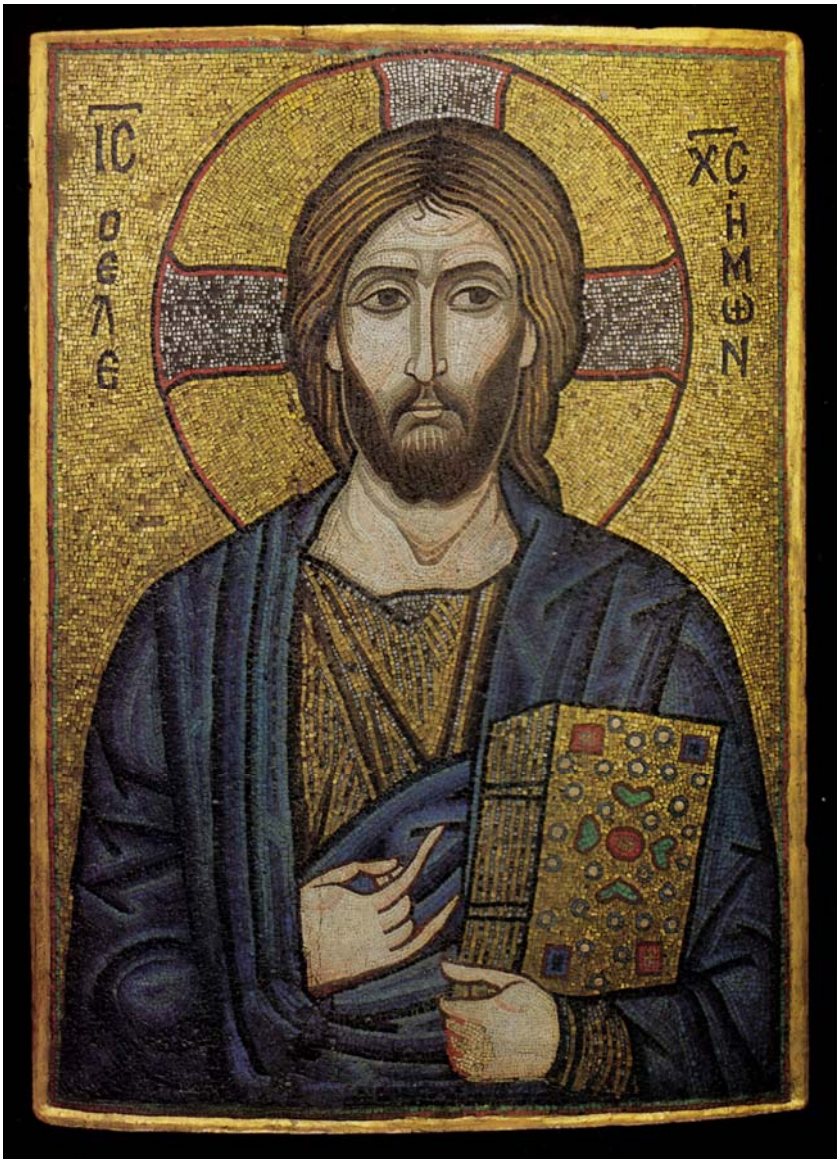
Между най-старите творби особено място заема мозаичната икона на Богородица Одигитрия от Народния музей, София. Отлично запазената в нейната първоначална субстанция с незначителни реконструкции в долната част и в горните ъгли икона представлява едно от най-старите дошли до нас копия на константинополската Одигитрия със съответни гръцки означения. До първата световна война принадлежаща на българската църква в Хераклея, днес Мармараереглиси, тя е донесена в музея от български бежанци през войната. Предположението на Стрижиговски[24], че тази икона произлиза от украсата на Епископската църква в Хераклея, построена към хилядната година и единствена е преживяла разрушението ѝ заслужава сериозно внимание. Не по-малка е вероятността обаче иконата да е занесена в Хераклея от интернираното от турците в града население на българската столица Търново. Извън всяко съмнение

Богородица Одигитрия, мозаична икона от НАМ, XII-XIII век
София, Иконна галерия в криптата на „Александър Невски“

е обаче, че тази мозаична икона е излязла от константинополските ателиета. Типологията и иконографията следват първообраза на прочутата константинополска икона преди възобновяването му през XIII век, когато този първообраз изчезва при завладяването на Константинопол от латинците.

Монументалните форми на иконата от Народния музей в София имат като най-близък паралел творбите на византийските столични художници от началото на XII век – датираната около 1100 година икона на Христос Пантократор в сбирката на Държавните музеи в Западен Берлин – Далем[25], както и близките по време мозайки в Делфи и Михайловския манастир, Киев, като показва характерната за средновизантийската класика балансираност в композицията, вътрешно спокойствие и сдържаност в израза, както и силна одухотвореност. Много типични са третирането на гънките при химитиите на Богородица и Христос, нареждането на мозаичните камъни при контурите, пръстите на ръцете и нимбовете, както и цветната гама, напълно различна от тази при произведенията от времето на Палеолозите, към което болшинството автори все още отнасят иконата.

* * *



Христос Вседържител, мозаична икона, XII век
Берлин, Държавни музеи Пруско културно наследство

Археологическите находки от столицата на Втората българска държава Търново сред стратиграфски слоеве точно датирани в XIII и XIV век, са въвели досега мнозина изследователи в заблуждение. Особено характерно е това за няколко произведения на художествените занаяти и миниатюрната пластика, които въз основа на стратиграфските данни биват отнасяни към късния XIII и XIV век. Аз ще посоча тук две такива произведения, които могат да се свържат непосредствено с византийската художествена традиция и които по никакъв начин не са възникнали по-късно от средата на XI век.

Първото от тях е фрагментът от един релеф на слонова кост с изображението на сцената Успение Богородично; намерен при разкопките на Царевец през 1900 година, той се датира от някои автори през XIV век и приписва на някакво търновско ателие[26]. В действителност този релеф представлява част от един релефен фриз, изпълнен в константинополските придворни ателиета, две други части на който – релефите с изображенията на сцените Въведение Богородично и Омиването на краката – се намират сега в сбирката на Държавните музеи в Западен Берлин – Далем[27]. Тази връзка при релефите отбелязват още Голдшмит и Вайцман в техния корпус на средновизантийските релефи на слонова кост. Разделянето на двата берлински релефа в новия каталог на музея от Мец, както и различното им датиране там в X и XI век, са ми необясними. В стилово отношение аз съм за едно малко изместване на предложената от Голдшмит/Вайцман датировка от края на X към средата на XI век: засиленото плоскостно третиране на релефа се вижда ясно и при трите произведения и се отличава от ажурното третиране и високите релефи на X век. Същевременно се проявяват ясно и чертите на ранния комниновски стил: Върху ритъма на диплите се отделя особено внимание, тенденцията към силно одухотворяване на образите е също тъй забележима.

Второто художествено произведение е откритата при разкопките в двореца на Царевец също така фрагментирана стеатитна иконка с изображенията на благославящия Христос и светците Георги, Теодор Тирон и Теодор Стратилат, които като военни

Св. Димитър, стеатит

Успение Богородично
релеф от слонова кост, фрагмент

Св. Константин и Елена
сребърна иконка

Цветница, релеф от слонова кост, XI-XII век
Берлин, Държавни музеи Пруско културно наследство

Св. 40 мъченици, релеф от слонова кост, XI-XII век
Берлин, Държавни музеи Пруско културно наследство

светци се ползват в православното Средновековие с особена почит и на чиито изображения се приписва апотропеична функция. Съпроводеното от гръцки надпис изображение във висок релеф се отличава с прецизно изпълнение. Като възможни първообрази могат да бъдат посочени множество произхождащи от константинополския художествен кръг релефи на слонова кост. Строгата и вдървена поза на фронтално изобразените фугири е тясно свързана с традицията и не позволява по-късна датировка от първата половина на XI век.

Това, което свързва тези две произведения на различни художествени жанрове и техники, е техният византийски столичен произход и времето на възникването им, първата половина на XI век. Местонаходището им, Търново, не е случайно. През първата половина на XIII век този град изживява голям културен разцвет и възприема по време на латинската окупация на Константинопол като столица на най-могъщата държава на Балканите ръководната роля в християнския православен свят. Българските владетели – на първо място Иван Асен II – издигат подобно на българските патриарси претенцията за приемственост и продължение на православната традиция. Надписът върху мемориалната колона в църквата „Свети 40 мъченици“ в Търново от 1230 г., както и посветителният надпис в Лондонското евангелие на Иван Александър от 1355/56 г. подчертават тези претенции.

На същите претенции отговарят антикизиращите тенденции в българското придворно изкуство от XIII век. Представителните постройки биват украсени със сполии от антични и раннохристиянски постройки, както и от паметници от Първата българска държава, които биват вмъкнати напълно съзнателно в новите строежи. Не случайно библиотеките на българските царе съдържат заедно с произведенията на български писатели от Първата българска държава също и новизготвени преводи от антични и средновековни гръцки автори, незначителен дял от които надживява османското нашествие.

По една ирония на съдбата от този единствен по рода си духовен и културен разцвет в столицата на българската

държава са се съхранили най-малко паметници. Дворцовият център е напълно разрушен; един век преди това българската столица е ограбена от татарите, а съкровищата на българската корона биват пренесени от избягалия по време на вътрешните смутове цар Михаил Асен III в Константинопол. По такъв начин ние сме принудени да съдим за този културен разцвет само по случайни археологически находки.

Докато за придворната култура на българската столица през XIII и XIV век е характерно възприемането и усвояването на античното – но и на средновизантийското – изкуство, както и свързаното с това спазване на византийските художествени произведения заедно с нарастващата тенденция на византинизиране на изкуството и художествените занаяти на българската столица през втората половина на XIV век, в далечните провинции на българската държава – главно в югозападните български земи – грижата за съхранение и продължение на раннохристиянската художествена традиция с нейната архаизираща източна иконография е значително по-силна. По такъв начин възниква съзнателно ограничаване на византийските влияния в тези области, които запазват собствения художествен език на локалните школи заедно със старата иконография чак до края на Средновековието.

Местната югозападна художествена школа се придържа строго към своята традиция и отхвърля нововъведенията на Константинопол, чийто духовен приоритет тя отказва да признае. По такъв начин е понятно, че тъй силно оспорваните в датировката им фрески от охридската „Света София“ представляват част от декоративната ѝ система: многобройна група от изображения на църковни отци на източната и западната църкви представя, непосредствената връзка на независимата българска патриаршия, както с източната, така и със западната християнска традиция. Това би било абсурдно, ако приемем за строител на църквата вместо българския цар гръцкия архиепископ Лъв (1037-1056 г.), един от най-ревностните привърженици на проведената през 1054 г. схизма – окончателния

разрив между източната и западната църква. Още малко преди 1220 г. авторът на стенописите в апсидата на мелнишката митрополитска базилика „Свети Никола“ изобразява вместо възприетата в целия православен изток сцена „Поклонение на Етимасията от църковните отци“ сцената „Ръкополагане на св. Яков за първи християнски епископ“. Тук виждаме отново една илюстрация на непрекъсната християнска традиция в западните български земи. Този традиционализъм съставя най-характерната черта на средновековното и късносредновековното изкуство на Югозападна България, независимо от всички промени в стила и художествената техника. Това явление срещаме преди всичко при едно от най-забележителните произведения на средновековното българско монументално изкуство – фреските в Бояна от 1259 г. Изявяващите се при този изключителен паметник напредничави тенденции в стила и съдържанието противоречат на консервативните иконографски схеми. Дълбоко одухотворените, наситени с богато хуманистично съдържание художествени образи, надхвърлят границите на шаблона и схематизма, често поставяни от старите първообрази и откриват новите пътища за развитието на изкуството.

Към края на XIV век влиянията на Константинопол взимат връх в по-голямата част от българското изобразително изкуство и художествени занаяти и само няколко десетилетия преди падането на Балканите под османско владичество стиловите и формални различия между отделните местни школи на целия Балкански полуостров с изключение на Югозападната българска школа се изглаждат. Между творбите, създадени при дворовете на византийските, сръбските и българските владетели не се забелязват почти никакви локални различия. Това засяга както монументалните изкуства, така и художествените занаяти и миниатюрната живопис, при които от последните десетилетия на XIV век господства нововизантийският стил. Смятам за излишно да се спирам тук на отделни художествени творби като Несебърската Одигитрия и Погановската двустранна икона. Те са достатъчно добре известни и принадлежат към най-добрите примери за високата художествена стойност на

Несебърската Одигитрия, София, НАМ

Двустранната икона от Погановския манастир ⇨
София, Иконна галерия

а) Богородица и св. Йоан Богослов
б) Чудото на Христос в Латом

византийските икони от късния XIV век. Само няколко десетилетия по-късно Константинопол загубва окончателно своето значение като ръководен художествен и културен център на православната християнство. Тази роля се поема през поствизантийската епоха от манастирите – на първо място монашеската република Атон и Метеорите, а при миниатюрната дърворезба и от егейските острови. Техните влияния и художествен експорт остават обаче значително по-слаби и обсегът на влиянията им – по-ограничен. Тези влияния биват поставени в течение на следващите столетия от народното изкуство в значителна степен на заден план – но това вече съставя една следваща обширна глава от историята на изкуството на Югоизточна Европа и излиза извън темата на моя доклад.

БЕЛЕЖКИ

Тук се посочват само главните изследвания на паметниците без огромната и необозрима вече вторична литература, вкл. безчислените каталози от изложби, които почти без изключение повтарят и тиражират едни и същи текстове.

[1] Alice Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad: Aurora Art Publishers 1977, № 180, 181; Olga Popova, *Les miniatures russes du XI*[é] *au XV*[é] *siècle,* Aurora Art Publishers 1975, изображение на футляра.

[2] Първата предварителна публикация на Людмила Дончева-Петкова във „ВЕКОВЕ“ 4/1975, № 3, с. 72-77 (*Нов паметник на ранносредновековното изкуство*) беше последвана от изчерпателната ѝ студия *Une croix pectorale-reliquiaire en or récemment trouvée à Plisca* в: Cahiers Arhéologiques 26/1976, с. 59-66, като посочената там атрибуция и датировка е възприета без никакви коментари и уговорки от осталите изследователи и преминава от там във всички обобщаващи трудове за византийското златарство и в многобройните каталози на изложби, в които ставротеката беше показана през следващите три и половина десетилетия.

[3] Вера Иванова-Мавродинова, *Надписът на Мостич и преславският епиграфски материал*, в: Надписът на чъргубиля Мостич, София 1955, с. 83 и сл.; същ., *Южната порта на вътрешния град в Преслав, нейният градеж и архитектурен тип*, в: Известия на Археологическия институт при БАН, XXII/1959, с. 147 и сл.

[4] За всички произведения на византийските придворни златари, понастоящем в съкровищницата на „Сан Марко“ във Венеция, все още най-компетентни са техните описания и изследвания в каталога за изложбата *The Treasury of San Marco Venice в Metropolitan Museum of Art*, New York – Milan: Olivetti, 1984. Това прави излишно посочването на библиография за отделните паметници.

[5] *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*. Volume two. Jewelry, *Enamels and Art of the Migration Period* by Marvin C. Ross, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., № 97.

[6] Основните изследвания върху двете унгарски корони остават все още: Magda von Bárány-Oberschall, *The Crown of the Emperor Constantine Monomachos*, в: Archaeologia Hungaria. Acta archaeologica Musei Nationalis Hungarici XXII, Budapest 1937 и същ., *Die Sankt Stephans-Krone und die Insignien des Königreichs Ungarn*, Wien–München 1961, [2]1974. Срв. също: Endre Tóth и Károly Szelényi, *Die Heilige Krone von Ungarn: Könige und Krönungen*, Veszprém: Szelényi, 1996.

[7] История и преглед на изследванията за Преславското съкровище заедно с разбор на главните публикации вж. в статията на Оксана Минаева, *Преславското златно съкровище: пресечна точка на Изтока и Запада в края на първото хилядолетие сл. Хр*., интернетно издание на сайта на Нов български университет без дата и данни за печатното издание → http://eprints.nbu.bg/434/1/OKSANA_MINAEVA_-_PRESLAV_GOLD_TREASURE.pdf

[8] Първата публикация на чашата е от откривателя ѝ: Тотю Тотев, *Сребърна чаша с надпис от Преслав*, в: Известия на Археологическия институт при БАН 27/1964, с. 5-15. Преглед на съвременното състояние на изследванията вж. в интернетната публикация на Оксана Минаева, *Още веднаж за чашата на Сибин* – в интернетното издание липсват данните за печатното издание, както и подробните библиографски бележки → http://ebookbrowse.com/oksana-minaeva-chasha-sivin-pdf-d111629734

[9] *L'art byzantin – art européen. 9ème Exposition du Conseil de l'Europe. Catalogue de l'Exposition*, 2ème Edition, Athènes 1964, № 515, с. 430.

[10] Първата публикация на матрицата е от откривателя ѝ: Тотю Тотев, *Един недовършен бронзов модел–матрица от Преслав*, в: Музеи и паметници на културата, 1967, № 1, с. 1-3. Вж. също и моите бележки в изследването ми за монетите на киевските князе и монетите на българския цар Петър I (вж. бележката на с. 28), с. 28.

[11] Маргарита Ваклинова, *Паметник на средновековната дребна пластика*, в: АРХЕОЛОГИЯ, XII/1970, № 1, с. 44-51.

[12] Г. Кацаров в: Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 33/1918, с. 62, ил. 68.

[13] St. Maslev/Sofia, *Byzantinische Sarkophagplatte aus Ladža Köj*, в: Byzantinische Zeitschrift 51/1958, с. 113-116, Taf. XII. В образцовото филологическо и палеографическо изследване на надписа са посочени, коментирани и изправени всички предишни изследвания, между другото на някои от най-известните изследователи като А. Орландос, Г. Кацаров, Г. Баласчев и В. Бешевлиев. Игнорирането на точно датирания надпис от всички останали изследователи на средновизантийската пластика е трудно обяснимо при положение, че сред безбройните запазени паметници точно датираните са само няколко и представляват важен критерий за датировката на много оспорвани архитектурни паметници, като църквите в Нерези и Дреново, Македония, но също и редица български църкви, чиито първоначални олтарни прегради впоследствие са вградени на различни места в постройките, като напр. църквата на Земенския

манастир и „Св. Стефан“ (Новата митрополия) в Несебър. Достатъчно е тук да спомена Земенската църква, която независимо от запазените в нея фрагменти от първоначалното ѝ изписване в IX–X век и от олтарната ѝ преграда „видният историк на българската архитектура“ проф. Ст. Бояджиев счита за изцяло престроена в XVIII век – *Наново за Земен* във: в. Народна култура XXXVI, бр. 11 (1725) от 13 март 1992, с. 2. Като друг – за съжаление не единствен – куриоз в българската изкуствоведска литература ще отбележа, че релефът от Лъджа кьой е репродуциран и в „монументалната монография“ на Николай Шмиргела, *Скулптурата по нашите земи*, София: Български художник, 1961, фиг. 164, с обозначение „Плоча от чешма от Тракия с по-късен надпис“.

[14] Вж. напр. *Історія українського мистецтва в шести томах*. Том перший, *Мистецтво найдавніших часів та епохи київскої русі*, Київ 1966 и Г. Н. Логвин, *Софія київська. Державний архитектурно историчний заповидник*, Київ 1971, passim.

[15] Н. Окуневъ, *Алтарная преграда XII вѣка в Нерезѣ*, в: Seminarium Kondakovianum, III/1929, с. 5-23).

[16] Кр. Миятев, *Бронзовый рельефъ съ изображениемъ Богоматери изъ Пловдивскаго музея*, в: Seminarium Kondakovianum, Recueil d'Études archéologie, histoire de l'art, Études byzantines, V, Prague 1932, с. 39-45.

[17] *Паметник на средновековната дребна пластика*, в: „Археология“ XII/ 1970, № 2, с. 44-52. Срв. също Ivan Venedikov, *Alte Schätze aus Bulgarien*, Sofia 1963. Тази атрибуция и датировка повтарят след това всички български и чужди обобщаващи трудове за златарството и каталозите на изложби чак до Хилдесхаймската изложба в 1998 г. Едва в каталога на голямата изложба в Метрополитън Мюзеум от 1997 г., посветена на византийското изкуство, датировката на реликвария бива коригирана на XI век – в съгласие с поставената от мене през 1978 г. датировка – но в останалите български и немски издания продължава да се пише за „Богородичен реликварий от XII-XIII век“.

[18] *L'art byzantin – art européen* (вж. бел. 9), № 214, с. 261. Срв. също: Kl. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, респ. *Byzantine Enamels from the 5th to the 13th century*, Verlag A. Bongers 1967, Recklinghausen. (вж. бел. 17), № 65, с. 196-198.

[19] За възникването и развитието на култа към кръстната реликва, както и за разпространението на реликвариите с реликвата на Кръста Господен вж. основните изследвания на Анатол Фролов: Anatole Frolow, *La reli-*

que de la Vraie Croix, recherches sur le développement d'un culte (Archives de l'Orient chrétien, 7, Paris, Institut français d'Études byzantines, 1961); същ., *La reliqaires de la Vraie Croix* (Archives de l'Orient chrétien, 8, Paris, Institut français d'Études byzantines, 1965).

[20] За произведенията на средновековното златарство в Грузия излиза за първи път на френски език изследването на Ш. Амиранашвили (Shalva Amiranachvili, *Les Émaux de Géorge*, Paris 1962, преиздадено с известни изменения на текста в 1971 г. и на немски език от изд. ARTIA, Прага – Kustschätze Georgiens, а в 1981 г. в още един разширен вариант на немски език от изд. АВРОРА, Ленинград – *Goldschmiedekunst und Toreutik in den Museen Georgiens*. И трите книги са с превъзходен илюстративен материал, но не и с достатъчно компетентни изследвания с произволни атрибуции и датировки. Тези книги се допълват с общите изследвания върху средновековния византийски емайл на Клаус Весел, публикувани на немски и английски език: Klaus Wessel, *Die byzantinische Emailkunst* (вж. бел. 17).

[21] За двустранните икони от Несебър и Погановския манастир вж. библиографските бележки на Костадинка Паскалева, *Икони от България*, София: София-Прес 1981.

[22] *Опись памятниковъ древности в нѣкоторыхъ храмахъ и монастыряхъ Грузіи*, составленная по Высочайшему повѣленію Професором С.-Петербургскаго университета Н. Кондаковымъ, С.-Петербургъ 1890.

[23] Стр. 102. При изследването си на Триптиха от Хахули, Кондаков дава подробно описание на медальоните в неговата украса, като изказва своето убеждение, че всички те са изработени от константинополско ателие, без да може да даде обяснение по какъв начин са попаднали на триптиха, който в този си вид представлява произведение на грузински златари от XII-XIII век – вж. с. 6-23. В завещанието на Бакуриани (II, 16 –ГИБИ VII, с. 61) са споменати без подробно обозначение дарените от него „две икони от златна сплав, които имат отвън късчета от честния кръст. Голяма икона от златна сплав – Преображението. Голяма осмоъгълна икона от златна сплав със скъпоценни камъни. Малка икона от златна сплав с прозорчета – Богородица". Посочените и репродуцирани тук грузински икони са били украсени с емайлови медальони (вж. с. 55, 59, 61, 63, 64 и 65), произхождащи от същото придворно златарско ателие, както златните релефни икони и емайловите медальони, съставящи част от украсата и съкровищницата на манастира „Христос Пантократор" в

Константинопол, построен от император Алексей Комнин като гробница за него и неговите сродници. Голямото сходство на иконата Архангел Михаил“ от манастира Джумати, Грузия, унищожена при завладяването от русите през 1870-те години (вж. репродукцията на с. 71), с храмовите икони от църквата „Св. Архангел Михаил“ в манастира „Христос Пантократор“, понастоящем в съкровищницата на „Сан Марко“, Венеция (вж. илюстрациите на с. 57, 68 и 69), подкрепя моята теза за основаването на църквата „Свети Архангели“ в Бачковския манастир от император Алексей Комнин – вж.: *Църквата „Свети Архангели“ в Бачковския манастир*, в: *Българската архитектурна школа II*, Берлин 2008, с. 199–322.

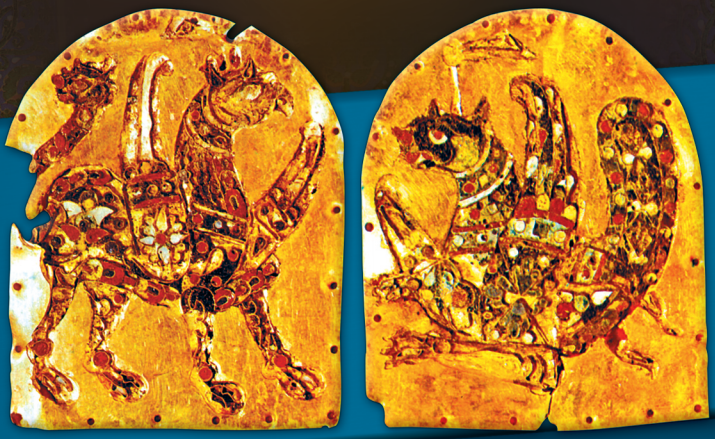
[24] Josef Strzigowski, *Die Kathedrale von Herakleia*, в: Jahreshefte des Österreichischen archäolgischen Instituts in Wien, I/1898, Beiblatt, 20-26.

[25] Иконата е репродуцирана и описана във всички каталози на намиращата се до 1990 г. сбирка в музея Далем, пренесена през 1990 г. в обединения музей на Музейния остров в Берлин и описана подробно с обширен преглед на библиографията в новия каталог на музея: Arne Effenberger и Hans-Georg Severin, *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst Berlin*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1992, № 144.

[26] Вж. напр. Н. Шмиргела, *Скулптурата по нашите земи* (вж. бел. 13), № 184. В своята книга *Българско изобразително изкуство*, София: Изд. „Септември“, 1988, с. 207, Ат. Божков изправя грешката на Н. Шмиргела със заетата от мене препратка към изследванията на Голдшмид и Вайцман, като по изключение (единствено!) цитира и моето име във връзка с публикацията ми на релефа от Търново.

[27] A.Goldschmidt и K.Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.–13. Jahrhunderts*, 2. Bd. *Reliefs*, Berlin 1934, ^{2}1979, с. 25, № 3, 27, № 10, Табл. 1, 3. В новия каталог на Музея за късноантично и византийско изкуство при Държавните музеи Пруско културно наследство в Берлин (вж. бел. 25, с пълна библиография), двата релефа вече са поставени заедно и един след друг.

Развитието на българското изкуство се определя от редица фактори, чието правилно диференциране е от решаващо значение за нашата културология и историография. Настоящата студия има за задача разграничаването на българските художествени паметници от византийските, в резултат на което се уточнява атрибуцията и датировката им, отличаващи се значително от възприетите досега. Внимателното проучване на историческите извори води и до развенчаването на някои митове за техния произход и възникването им.



ХЕРОН ПРЕС